



NOT TO BE ISSUED

# DENKMÄLER

DES

## KLASSISCHEN ALTERTUMS

ZUR ERLÄUTERUNG DES LEBENS

DER

## GRIECHEN UND RÖMER

IN

RELIGION, KUNST UND SITTE.

10831

LEXIKALISCH BEARBEITET

VON

B. ARNOLD, E. ASSMANN, H. BLÜMNER, R. BORRMANN, W. DEECKE, E. FABRICIUS,  
A. FLASCH, P. GRÆF, A. HOLM, K. VON JAN, L. JULIUS, G. KAWERAU, J. MATZ,  
A. MILCHHÖFER, A. MÜLLER, O. RICHTER, H. VON ROHDEN, L. VON SYBEL,  
A. TRENDELENBURG, C. WALDSTEIN, R. WEIL, E. WÖLFFLIN

UND DEM HERAUSGEBER

A. BAUMEISTER.

II. BAND (KADMOS—PYTHAGORAS).  
MIT 766 ABBILDUNGEN UND XXXVIII TAFELN.

MÜNCHEN UND LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG.

1889.





CENTRAL ARCHAEOLOGICAL  
LIBRARY, NEW DELHI.

Acc. No. .... 10831 .....

Date. .... 4.9.61 .....

Call No. 731.760938 / Ban



## K

**Kadmos.** Die schwierige Frage, ob der Aluherr der Thesaurer phönikischer Abkunft sei, wie sich Herodot (II, 49, IV, 147; V, 57—59) die Griechen selbst annahmen, ist noch immer nicht gelöst. Die stärkste Gegnerschaft ging von O. Müller, Orchom. S. 113 ff. aus. In der neueren Geschichtsschreibung nimmt namentlich E. Curtius die phönikische Kolonisation und damit phönikische Kultureinflüsse an zahlreichen Orten des europäischen Griechenland als sicher an, gestützt auf den Zusammenhang der Kunst und auf die Mythendichtung, an einen Einwanderer Namens Kadmos glaubt natürlich niemand. — Die in Thoben einheimische Sage von der Bekämpfung des Drachen durch Kadmos an der Quelle des Ares hat ihre Parallelen in Jasons und Apollons Drachenkampf, sowie in der Sage von Archemoros. Die Hochzeit mit Harmonia (einer der Chariten und Horen ähnlichen Gestalt, Hymn Apoll. Pyth. 17, Tochter des Ares und der Aphrodite bei Hes. Th. 937) erinnert durch die Teilnahme der Götter an die des Poseidon und der Thetis.

Darstellungen der Kadmosage auf Kunstwerken sind selten. Bei den Alten wird nur erwähnt ein Gemälde, Kadmos und Europa, von Antipholos, und ein andres, Kadmos s. Brunn, Kunstgesch. II, 248, 299. Eine Statue des Kadmos von dem Sohnen des Praxiteles ist fraglich (s. ebd. I, 392). Außer mehreren Gemmen, wo der Drachentkampf ganz einfach

erscheint, gibt es vorzüglich einige Vasenbilder späterer Zeit, welche diese Scene reicher ausgeschmückt darstellten und auf größere Originalkompositionen hinweisen: eins bei Millin, G. M. 98, 395, ein andres mit ganz gleichen Motiven hier nach Millingen, Uned. mon. I, 27 (Abb. 822). Kadmos und der Drache selbst sind auf dieser in Neapel befindlichen, unschriftlich von Aestens gemalten Vase und der andern in ganz gleicher Haltung gemalt; der Drache unter dem Stein geküßt, seiner Grötte neben Lorbeerbüsch hervortretend, hat sich gleich einer Natter in Windungen aufgebäumt, um im Sprunge gegen seinen Angreifer emporzuschmelzen; er ist bärtig und zeigt eine phallisch gebildete Zunge. Kadmos (ΚΑΔΜΟΣ), jugendlich und langgeleckt, ist nackt bis auf die den Rücken bedeckende gedickte und mit Würfelkante verzierte Chlamys; er trägt den böotischen Helm (κυνη Βοιωτός) und Schürstiefeln; in der Linken hält er zwei speere und das Schwert mit der Scheide, in der hochgeschwungenen Rechten den Stein, mit welchem er dem Tiere den Kopf verschmettern wird, in Übereinstimmung mit der poetischen Schilderung der Begegnung bei Eurip. Phoen. 641 ff. (666, ἀνὰ πύργῳ) und Hellanikos, ein Schwert gebrauchte er nach Pherekydes (s. Schol. Eur. l. c.), beides nach Ovid, Met. III, 60 ff. Das vor ihm liegende Wassergefäß, welches er auf der andern Vase statt der Waffen noch in der Hand trägt, deutet darauf hin, daß der Drache

bei dem Versuche des Wasserschoßens aus der Quelle des Ares errichten. Während nun aber die Miliische Vase an beiden Seiten der Scene bekrönte Frauen (Opferbesorgerinnen?), und in der oberen Reihe die Halbgötter von Hermes, Aphrodite, Pan und einem Satyr zeigt, sehen wir hier als schützenden Beistand des Helden Athene (AGHNH) mit Helm und Ägis, jedoch unterhalb derselben einen langen Mantel um den Leib geschlungen darstellen, wie er sich ruhig auf

und weiblich, auch ziemlich modern gekleidet und mit großem Scepter, in der Mitte aber noch eine weibliche Figur mit hohem Kopfschmuck, welche als die Quellennymphe (KPNNAH) bezeichnet ist. Zwischen beiden zeigt sich endlich ein Teil der Scenenscheibe mit großen Strahlen, den frühen Morgen bezeichnend.

Ein etruskischer Spiegel von ungewöhnlicher Größe (Mus. Inst. VI, 29, 2; vgl. Annal. 1859 p. 146 ff.) wendet von dieser Darstellung nicht bloß durch das Schwert,



82 Kadmos erschlägt den Drachen. (Zu Seite 760.)

die Lanze ansetzt, und mit weisender Hand Rat zum Kampfe gibt, auch Mut einpricht. Zur Rechten, auf dem Drachenfels sich lehnd, sitzt, anscheinend schmerzlos, wie Ortygiaden, meist, die Personifikation der erst zu gründenden Stadt Thebe (ΘΗΒΗ) im faltenreichen Chiton mit Überschlag, das Hinterhaupt verschleiert und mit einer perlenverzierten Mährenkrone wie die Stadtgöttinnen der raskodonischen Epoche versehen, stierlich mit dem schleierreiche spielend. In gleicher Höhe, aber der Harn-einfaltung wegen nur als Halbgötter, erscheinen links der Flügelsott Iamnos (geschr. ΙΑΜΝΟΣ), alt

womit Kadmos angreift, sondern auch darin ab, daß der Drache einen Gefährten erfaßt und es umwunden hat, wie den Archomoros (s. oben S. 113 Abb. 119), während ein anderer Kämpfer ihm die Lanze schon durch den Leib gerammt hat. Diese Wendung stimmt z. B. mit Apollod. III, 3, 4; Ovid. Met. III, 48 ff.

Eine Brunkvase, jetzt in Berlin, welche den Drachenkampf im Beisein zahlreicher Götter, der Harmonia und der Personifikation von Theben darstellt, ist abgebildet und besprochen von Welcker, Alte Denkm. III, 385 ff. Über ein andres hierher zu beziehendes Bild (Petersb. compte rendu 1840 Taf. V) = Arch.



Ztg. 1871 S. 35 ff. Auf die Hochzeit mit Harmonia bezog man irrtümlich ein Sarkophagrelief bei Zoega, Basil. 2, welches vielmehr die Fesselung des Ares und der Aphrodite darstellt (vgl. oben S. 119). (Bm.)

**Kalros.** Über diesen ganz eigentümlichen Gott der Gelegenheit oder des rechten Augenblicks hat E. Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 1—8 genauer gehandelt, aus dessen Aufsatz wir folgendes entnehmen. Die Griechen unterschieden von dem allgemeinen Zeitbegriffe (χρόνος) von alters her genau den entscheidenden Moment (καιρός). Hesiod. Opp.

solos; in allen Geschäften des Lebens und Verkehrs ist er notwendig wie dieser. Ähnlich wie den ebenfalls von Hermes ausgehenden Hypnos (s. Art.) gestaltete man diesen Dämon kein Geringerer als Lykios in einer hochberühmten Erstatte, die im Vorhofe eines Tempels zu Sikyon stand und später nach Konstantinopel versetzt wurde. Aus verschiedenen späteren Beschreibungen (s. unten) läßt sich entnehmen, daß der Künstler ihn als einen flüchtig dahineilenden Jüngling bildete, vorgezogen im Laufe und mit dem Flügel des Hermes an den Füßen.



822 Der „günstige Moment“.

694: μέτρα φιλώμενοι καὶρός δ' ἐν πάσιν ἄριστος. Ion von Chios dichtete einen Hymnos auf Kairos als den jüngsten Sohn des Zeus. Dieser ist dann nach keineswegs erst eine späte allegorische Abstraktion, sondern nach manchen Spuren vielmehr in der griechischen Ringschule zu Hause und wurzelt im Hermes ἐκάρδιος, neben dem er in Olympia einen Altar hatte (Paus. V, 14, 7). Die Geistesgegenwart, das Erfassen des rechten Momentes im Wettkampfe hat hier seinen Platz, daher er auch häufig in Pindars Siegesliedern erwähnt wird. (Vgl. die Wendungen ἐκκαίρως und ἐκκαίρειν τὸν καιρὸν und καιρὸς πέλα.) Kairos verhält sich zum Hermes wie Nike zur Athene. Bei Auson. Ep. XII, 5 sagt er selbst: *Mercurius quas fortunare solet brachis ego quum*

Des lange Haupthaar fiel nach vorn herab, hinten war der Kopf zwar nicht kahl, hatte aber nur kurzes, nicht greifbares Haar. In den Händen trug er die Wage und das Schermesser. Ungefähr in dieser Haltung erscheint er auf einer Gemme, die Wagn in der Rechten, die Linke zurückgestreckt, vorwärts eilend auf der scharfen Kante eines Steuerraders; also mit Symbolen, die ursprünglich dem Gotte des Verkehrs und Marktes eignen.

Ein Relief in Turin (Abb. 823, nach der Photographie in Arch. Ztg. 1875 Taf. I oben) aus spät-römischer Zeit, aber unzweifelhaft echt wegen der dramatischen Lebendigkeit der Figur und der in Einzelheiten steckenden Gleichsamkeit zeigt den Kairos als bartlosen Jüngling, vorn mit Lockenhaar,





β. τὸν γὰρ ἀπὸ πηλοῖαι παραβρέξαντο με ποσὶν οὖσις; 40' ἡμεῖρον δρῶσται ἐξόπτεον.

α. τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλεσεν, β. εἵνεκεν οὐκ ἔστιν, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

Kallistr. stat. 6. εἰς τὸ ἐν Σικονίῳ ἄγαλμα τοῦ Καίρου. Καίρος ἦν εἰς ἄγαλμα τετελειωμένος ἐκ χαλκοῦ πρὸς τὴν φωνὴν ἀμυλλομένης τῆς τέχνης. ποῖς δὲ ἦν ὁ Καίρος ἥδυν, ἐκ αεραλῆς ἐκ πάδας ἐπινοοῦσαν τὴν τῆς ἡβῆς ἡλικίαν. ἦν δὲ τὴν μὲν ὄψιν ἀραιὰς, αἰώας (αἰώας), καὶ ξεφύρην τινάσσουσιν, πρὸς ὃ βοδύλοιο, καταλείπων τὴν κόμην ὀνετον, τὴν δὲ χροάν εἶχεν ἀνδρῶν τῇ λιμπηδόσι τοῦ σώματος τὰ ἀνδρῶν δηλοῦν. ἦν δὲ Διὶ νόσῳ κατὰ τὸ πλείστον ἐμφερής. . . εἰστίκει δὲ ἐπὶ



225 Hermes mit dem Widder. (Zu Seite 774.)

τινὸς σφαίρας ἐπ' ἄκρῳ τῶν ταυρῶν βεβηκὸς ἐπερὶ μένος τῷ ποδὶ. ἐμφερὲς δὲ οὐ γινωσκόμενος ὁ ἦρξ, ἀλλ' ὁ μὲν κοῖα κατὰ τῶν ὁρῶν κερταύου τοῖς παρταῖς ἐπείκει τὸν βιάτρονον, τὰ δὲ ὁπταῖον ἦν τοῦ Καίρου πλοκάμιον ἐκείθεν, μόνον τὴν ἐκ γενέσεως βλάστην ἐφαρμόζοντα τῆς τριχὸς. — Paus. sclog. 14, 1. Ἐγγράφει [Ἀδούπιος] τοῖς θεοῖς τὸν κατὸν καὶ πορταῖος ἄγαλματι. . . ποιεῖ παῖδα τὸ εἶδος ἄβρον τὴν ὀκίην ἐρηθρον, κομῶνται μὲν τὸ ἐκ κροτάφου εἰς μετωπον, τριχὼν δὲ τὸ ὅσον ἐκείθεν ἐπὶ τὰ νύκτα μιλί-τεται. πῶς τὴν δεξιὴν ἀπλάμειον, ἐγγὺ τὴν αἰὼν ἐπὶ κοῖα. πημῶν τὰ σφαῖρα, ὅτι ὡς μετάρσιον σφαῖρα τῆς ἀνὰ κομῆς ἐστίν, ἀλλ' ἵνα δοκῶν ἐπιμαῖον τῆς τῆς ἀνδρῶν κλέπτων τὸ μὴ κατὰ τῆς ἐπερῶσεσται. — Nimrod nam hierzu noch Plaut. V, 8: *nam volueri pende in potestate, calvus comam fronte, nudo oculo*

*pille*, so sieht man schon, dass mannigfache Variationen des Urbildes vorhanden gewesen sein müssen, auch wenn man die schwülstige und unzuverlässige Ausdruckweise der Rhetoren in Abzug bringt. (Bri.)

Kalamis, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, lebte gegen Olymp. 80. Die Werke des Künstlers umfassen die verschiedensten Gegenstände und waren in den verschiedensten Materialien hergestellt. Unter den Göttern finden wir Apollon Alexikakos im Kerameikos von Athen, einen ehernen, 80 Ellen hohen Koloss des Apollon, den M. Lucullus von Apollonia am Pontos nach Rom führte, Zeus Ammon, den Pindar in Theben weihte, Hermes Kriophoros (Hermes mit einem Widder auf der Schulter) in Tanagra, Dionysos, aus parischem Marmor darstellend, einen an-



226 Nike. (Zu Seite 774.)

hängigen Asklepios mit Scepter und Pinienapfel aus Gold und Elfenbein in Korinth, eine angeflügelte Nike, d. h. eine Athlota Nike (vgl. Art. «Niketempel»), in Olympia, eine Aphrodite am Aufgange der Burg zu Athen, wahrscheinlich identisch mit der hochgeschätzten Sosandra desselben Meisters, schließlich auch eine Erinyas. Weiter fertigte er die Hetairen Alkmeny und Hermiony, ferner einen Knabenchar aus Erz, die Rechte betend vorstreckend, ein Weihgeschenk der Agrigentiner zu Olympia, zwei Reinpferde mit Knaben, ein Weihgeschenk des Hieron, in Olympia aufgestellt zu beiden Seiten des Viergespannes von der Hand des Onatas (s. oben S. 332), ein Viergespann, dessen linker später Proxiteles ersetzte, auch noch andre Vier- und Zweigespanne *equi semper sine aculeo ceptis* (35) u. XXXIV, 71.



Schließlich war Kalamis wahrscheinlich auch noch Torsen in Silber (Groschütz). Kalamis war also auf allen Gebieten der Darstellung und der Technik zu Hause, fertigte sowohl kolossale Statuen, wie auch die kleinsten dekorativen Arbeiten in seinen zwei berühmten Silberblechern.

Von all diesen Werken ist uns nichts erhalten, nur seinen Hermes Kriophoros haben wir auf einer Münze von Tanagra (Müller-Wisseler, Denkm. d. alten Kunst II, XXIX N. 324a) dargestellt, und hiernach dürfen wir denselben vielleicht auch auf dem Fragment eines Altärechens zu Athen (Abb. 825, 826, nach Ann. Inst. 1869 I-K) erkennen, freilich in freier Nachbildung und für die Bedürfnisse des Reliefs umgeformt. Nach diesen Monumenten stand der fertig gebildete Gott in altertümlich gebundener Weise nackt da (die Chlamys bedeckt nur die linke Schulter und den linken Arm) und trug auf dem Rücken einen Wähler, während die Linke zugleich das Korymbon hielt. Trotz der altertümlichen Befangenheit in der Haltung und Körper sowohl wie Kopf und Gewand sauber, fein und toll Verständnis durchgebildet, Eigenschaften, die meisten Künstler nach der literarischen Überlieferung gegenüber der älteren Kunst besonders eigen waren.

Cicero (Brutus 18, 70) bezeichnet die Bildwerke des Kalamis als *dura illa quidem, sed laeva molliora quam Verachi*, und Quintilian (XII, 10, 7) findet sie weniger streng, als die des Kallot und Hegesias (vgl. oben S. 332 u. 333). Plinius (a. u. O.) lobt die Vortrefflichkeit der Werke des Meisters, und dennoch setzte Praxiteles einen neuen Wagenlenker von eigener Hand darauf, *namque Kalamus, vorzüglicher in der Bildung der Reue, nicht für unfähig bei der menschlichen Gestalt gehalten wurde*. Gleich darauf aber sagt derselbe *Atheni sed, ut videtur in humanis effigie inferior. Altemus nullius est nobilior*. Man mag nun die Stelle übersetzen: *Aber damit er nicht bei der Darstellung der Menschen (in der That) schwächer zu sein scheint, so nenne ich seine Altemus, die niemand edler gebildet haben würde, oder, von der es keine berühmtere Darstellung gibt, die eine scheint daraus mit Sicherheit hervorzugehen, daß seine Darstellungen von Frauen bedeutender waren, als solche von Männern*. Hochberühmt war seine Aphrodite (Sasandra) Lucien in seinen *Ekloges* 6 setzt das Bild einer idealen Frauenschönheit zusammen aus den Schönheiten verschiedener berühmter Bildwerke, der lemnischen Athena und der Amazonen des Phidias, der knidischen Aphrodite des Praxiteles, der Aphrodite in den Gärten des Alkameneus und der Sasandra des Kalamis. Während er aber den erstgenannten Werken nur einzelne Teile entlehnt, entnimmt er der Sasandra den idealen Gesamteindruck: *Sasandra und Kalamis mögen sie mit verschämter Züchtigkeit schmücken; und das*

ehrliche und unbewusste Lächeln sei wie das ihrige; auch das Wohlgeordnete und Anständige der Hingung nehme man von der Sasandra, nur daß sie das Haupt unverhüllt haben soll. Diesen Zügellicher, menschlicher Züchtigkeit beistimmt auch eine zweite Stelle des Lucian (Dial. meretr. III, 8). Sehr interessant wäre es, in der zweiten weiblichen, leider sehr zerstörten Gestalt des oben abgebildeten Altars die Sasandra des Kalamis nachweisen zu können. Der Versuch ist von verschiedenen Seiten gemacht worden, doch fehlt jeder Beweis. Mit dem Urteil des Lucian stimmt das des Dionys von Halikarnas (Joer. c. 3, der Isokrates wegen des Ernstes, der Würde und Erhabenheit mit Polyklet und Phidias, Lykias aber mit Kalamis und Kallimachos wegen der Zierlichkeit und Anmut (*τῆς κομπούτης ἁρεως καὶ τῆς γαργίας*) vergleicht. Brunn (Gesch. d. griech. Künstler I, 180) vergleicht das ganze Wesen des Kalamis, das Aufleinen an die hergebrachte, zum Teil noch harte Form auf der einen Seite, das Welferscheitern auf dem geistigen Gebiete, besonders nach der Seite des Gefühls, auf der andern, treffend mit dem eines Perugino, Francia oder Mino da Fiesole, welche, wie unser Meister, unmittelbare Vorläufer einer hohen Kunsthöhe waren. (J.)

#### Kallikrates u. Parthenon.

**Kallimachos**, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, um Olymp. 50 etwa blühend. Schon oben S. 283 f. lernten wir ihn als den angeblichen Erfinder der korinthischen Ordnung kennen. Wörtlich zu nehmen haben wir Vitruvs Überlieferung nicht, da der korinthische Stil so alt wie die übrigen, möglich aber ist es, daß er der in frühem Zeit sehr frei schüttelnden Weise Iostere, theoretisch festgestellte Form gab (*toporum perfectionibus Corinthii generis distribuit rationes*). Von den sonstigen Werken des Künstlers kennen wir den goldenen Leuchter mit der immer brennenden Lampe im Freithalben zu Athen, um den Rand durch die Decke zu leiten, wölbte sich darüber gewissermaßen als Randschlang eine ehorne Palme (Paus. I, 26, 7). Ferner waren eine bronzene Hera (*υποκοοπύνη*) in Plataea und die Erzstatuen tanzender Lakodämonierinnen sein Werk. Über seinen Kunstcharakter werden wir unterrichtet durch Dionys von Halikarnas (Joer. c. 3), der ihn seiner Zierlichkeit und Anmut wegen mit Kalamis (s. Art.) zusammenstellt. Plinius (34, 92) sagt: *Unter allen Künstlern ist besonders durch seinen Beinamen Kallimachos bekannt, stets ein Teller seiner selbst und von einer kein Ende nehmenden Genauigkeit, weswegen derselbe den Beinamen Kallitexiteles erhalten hat, bemerkenswert als Beispiel, daß man auch in der Genauigkeit Maße halten müsse*. Derselbe Beiname, der im guten Sinne *«künstlich»*, im schlechten aber *«verunstaltet»* bedeutet, findet sich auch bei Vitruv (IV, 1, 10) und

bei Pausanias (1, 26, 7), der von ihm sagt, daß er an „eigentlicher Kunst hinter den Künstlern ersten Ranges zurückstehe“, alle aber an Kunstfertigkeit (*doxia*) übertriffe. Derselbe Autor schreibt ihm die Erfindung des Bohrens des Marmors zu. Durch dieses Kleinliche, immer wiederholte Durchfeilen litt natürlich der Eindruck seiner Werke, welche dadurch alle Frische und Ursprünglichkeit, sowie, besonders im Vergleich zu denen Schöpfungen eines Phidias oder Polyklet, auch den höheren, idealen Schwung verloren. [J]

**Kämme** wurden im Altertum teils aus festem Holz, vornämlich Buchsbaum, teils aus Elfenbein oder Knochen gefertigt, nicht selten auch aus Metall. Die auf uns gekommenen Exemplare sind meist einfach, glatt, doch gibt es auch kunstvoll ausgestattete Stücke mit geschnitzten oder eingeleigten Verzierungen u. dergl. Die Form unterscheidet sich wenig von der



heut üblichen, nur pflegt der Griff vielfach halbkreisförmig oder dreieckig gestaltet zu sein. Die zweireihigen Kämme gleichen durchaus den unarigen, wie der unter Abb. 827 abgebildete Grabstein mit Totengeräten (nach Gerl, Inscript. T. I p. 10, zeigt, auf dem nebeneinem Hand-

spiegel und einigen andern nicht deutlich zu bestimmenden Geräten auch ein Kamm mit einer Reihe weiter und einer Reihe enger Zähne abgebildet ist.

[H]

#### Kandelaber = Leuchter.

**Karneades** aus Kyrus, das Haupt der jüngeren Akademie, der die griechische Philosophie nach Rom brachte, ist auf einer schönen Büste in Neapel besetzt (Abb. 828, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 19, 1). Das Antlitz ist kräftig und die Stirn durchfurcht von Gedankenarbeit; auch seine Stimme soll von gewaltiger Stärke gewesen sein. Cicero betrachtete, wie er Fin. V, 2, 4 erzählt, in Athen mit Ehrfurcht seinen verehrten Lehrstuhl. [Bm]

#### Kathedra = Sessel.

**Kentauren.** Ein phantastisches Geschlecht von Dämonen in Waldgebirgen, nach der Vorstellung der klassischen Zeit, ähnlicher Natur mit den Satyrn, Silenen und Panen. Ob ursprünglich die wunderlichen Wolkengestaltungen zu ihrer bekannten Doppelgestalt Veranlassung gegeben haben und eine Sprachverwandtschaft mit den indischen Gandharven vorliegt, mag dahingestellt bleiben; ihre auf rauschende Bergwasser bezogene Natur steht fest. Bei Homer heißen sie überlagernde Unholdes, wilde zottige Tiergestalten, die man im nördlichen Griechenland, namentlich im rösserleichen Thessalien lokalisierte.

Auf religiöse Verehrung deutet die Sage von der Erziehung Achille durch Chiron, den Bogenschützen und Leierspieler, den Kräuterkenner und Arzt, den Weisheitsprediger. Aber für den geistlosen Griechen, namentlich den an Theseus' Gesetz und Recht gewohnten Athener sind sie gleich den Giganten eine Personifikation roher Naturkraft, gestaltloser Rauflust, gottloser Frevels. Der Weiberraub bei der Hochzeit des Peirithos und der darauf folgende Kampf mit den Lapithen, denen sie unterlegen, bildet das immer wiederklingende Thema in attischen Kunstwerken,



828. Karneades, Philosoph.

welche den Sieg griechischer Kultur über Barbaren frevel zu verherrlichen bestimmt sind.

Die Kunstbildung der Kentauron beruht anscheinend nicht wie die andrer Zwittergestalten auf Entleerung von außen, sondern ist eine echt griechische Erfindung; sie ist hervorgegangen aus der ungewohnten (und bei Homer noch unbekannten) Erscheinung eines Rittervolkes. Pferd und Mensch sind zusammen gewachsen. In der älteren Zeit begnügten sich um die Künstler meistens, an den vollständigen Menschen teils hinten wie ein Anhängsel ein Pferdehinterteil anzusetzen, so daß also die Vorderfüße menschlich, die hinteren die des Pferdes waren, wie auch Paus. V, 19, 7 von einer Darstellung am Kasten des Kypselos angibt. Diese unbeholfene Zusammensetzung mit



dem langgestreckten Pferdeleibe sehen wir namentlich auf zahlreichen Vasenbildern und etruskischen Bronzen, wo oft von den Künstlern jene organische Verbindung durch ein überhängendes Gewand verdeckt ist. S. auch die *Frangesevase* unter *Thetis*, Arch. Ztg. 1883 Taf. 10; Schmidt, *Néropolis de Cambrès* pl. 39; Wieseler, *Denkm.* II, 591, 592. Einmal werden sogar an die vorderen Menschenbeine wieder Pferdefüße gesetzt: Annal. 1863 tav. E. Daneben finden sich aber auch schon auf dem alten Frise von Assos (s. oben S. 327 Abb. 539) die Vorderbeine des Pferdes, welche allmählich zur Regel werden, während nur noch Chelone gewissermaßen als Auszeichnung Menschenbeine und damit einen vollständig menschlichen Vorderleib erhält. In Malereien sind die Gesichtsformen meist erschreckend derb und hässlich, zuweilen voranstellt durch knollige Nasen, befangen mit langem und zottigem weißen Haare. Vgl. Herakles bei Philox. S. 659 Abb. 726. Köhre, würdigerer Gestalt zeigt immer Chelone, wenn er mit Naxos auftritt, z. B. Arch. Ztg. 1876 Taf. 17, wo ihn von Hermes der junge Herakles zur Kniehierung übergeben wird; vgl. auch Art. *Thetis*.

Für mehr organische Verschmelzung des Pferdeleibes mit dem Obertheil des Menschen vollzog sich allmählich und ward zu künstlerischer Vollendung geführt durch Philox in den Kentaurengruppen an den Metopen des Parthenon (s. unter *Parthenon*), wofür das unvergleichliche Vorbild für alle Zeit geblieben sind. Die horische Natur ist auch hier durch spitze Ohren und die gekrümmten Gesichtszüge, durch behaarte Brust und umhängende Tierfelle genügend angedeutet, aber dabei möglichst ins Edle gemildert und dem höchsten Ausdrucke gewaltiger Doppelkraft eigenhändig. Darnach schuf Akamenes die Kentauren Schlacht am Giebel des olympischen Zeustempels; eine andre auf dem Frise von Paigaina. Jüngere Vasenbilder sind häufig; z. B. Böttcher, *Orsch.* II, 316, Vasenb. zu Taf. 35, wo der Kampf im Palaste des Peirithos ausbreitet vor sich geht. Die Kentauren kämpfen ihrer Natur gemäß überall nicht mit Waffen, sondern mit den gewaltigen Fäusten, den Gegner packend und erstesselnd oder zu Boden drückend; dann auch mit Flederstämmen dreinschlagend oder in den hochgehobenen Händen Steine schleudernd. Der gewaltige Rofsprung, wobei sie ihre genannte Frau in den Armen halten, die Räumung des Doppelkörpers gegenüber einem überlegenen Feinde, ihre malerische Kampfstellung gehört zu den schönsten Kompositionen der alten Plastik. Ein großes Vasenbild Mon. Inat. VI, 38. Den Fortschritt zum Lirlichen und Gelehrten, welcher in der alexandrinischen Zeit in aller Kunst so stark um sich griff, bezeichnet das berühmte Gemälde des Zeuxis, eine Kentaurenfamilie darstellend, wobei die Kentaurenmutter zwei Jünger säugte. In der Be-

schreibung des Bildes bemerkt der feine Kunstkennner Lucian (*Zeux* 4 ff.) über das Abwachen der Haltungen: „Den Mann bildete er von erschreckendem und ganz wildem Aussehen, mit mächtigem, stolzen Haupthaar, fast ganz behaart nicht nur am Rofs-körper, sondern auch an dem menschlichen Theile, mit hoch gehobenen Schultern und einem Blicke, der zwar lachend aber doch wild ist, wie der eines Waldbewohners und doch ungezähmt. Dieser Auffassung ganz entgegenge setzt zeigt er uns in der Kentauren, so weit als Rofs war, die schönste Bildung, wie sie sich namentlich bei den thessalischen noch ungebildeten und unterrittenen Rassen findet, ebenso ist die obere Hälfte, das eigentliche Weib, durchaus schön bis auf die Ohren. Diese allein sind styriert gebildet. Die Verwischung und Verknüpfung der Leiber, wo das Rofs mit dem Weib zusammengefügt und verbunden ist, bildet einen saften, keineswegs schroffen Übergang; und durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unversehrt von dem einen in das andre übergeführt. Die junge Frau aber erscheint bei dem Kindischen im Ausdrucke gleichwohl wild, und trotz ihrer Weiblichkeit schon imhändig; und wie dieses zu bewundern ist, so auch endlich, daß sie ganz nach Kinderart nach dem jungen Löwen emporblicken, indem sie jeder sich an die Mutterbrust hatten und sich eng an die Mutter anschließen.“ Übersetzung Bruns. *Kunstgesch.* II, 79. Eine annähernde Vorstellung von dem Charakter dieser Malerei dürfen wir vielleicht aus dem großen Mosaik Mardochai (abgeb. unter *Mosaik*) entnehmen, während uns sängende Kentauren auch sonst auf Sarkophagen und Gemälden erhalten sind (Vergleichnis bei Heydemann, *Hallisches Wandgemäldeprogr.* 1882 S. 12 ff.). Die Feinheit solcher Bilder bezeugt auch die Schilderung Philostr. *Imag.* II, 2.

Der Eintritt der Kentauren in den dionysischen Kreis, welcher in der alexandrinischen Epoche erfolgte, gah zu neuen Kombinationen und Variationen Anlaß. Nicht bloß daß sie sehr häufig Dionysos' Wagen als Gespann ziehen, sie tragen auch Nymphen (Plin. 36, 33), vielleicht als Hofsührer, sie werden von Mäusen als Rofs Pferde zu wildem Laufe benutzt (ein sehr schönes pompejanisches Wandgemälde unter *Maiades*), sie werden in halb allegorischer Darstellung vom dem kindlichen Eros, der ihnen auf dem Rücken sitzt, gemerkt, gebessert und gezwängt. Vgl. namentlich den jugendlichen Kentauren des Aristos (den Alb. 142 S. 127, dem der Eros wahrscheinlich zugeordnet ist; ähnlich das Gemälde Mus. Borb. XIII, 42 = Wieseler, *Denkm.* II, 591. [Bm.]

**Kephisosdotes.** 1. Der ältere, Bildhauer von Athen, wahrscheinlich des Praxiteles Vater. Er ist ausschließlich als Götterbildner bekannt. Wir sind so glücklich, die Kopie eines seiner Werke zu

bestehen, in der früher im Isenchoth mit dem Bacchus-  
kulte genannten Marmorgruppe der Glyptothek zu  
München. Abb. 826 zeigt uns dasselbe nach der  
Photographie des richtig re-  
staurierten Gipsabgusses des  
Berliner Museums. Darzustellen  
ist in Wahrheit Eirene mit dem  
Plutos (der Frieden mit dem  
Reichtum), welche Gruppe  
Pausanias I, 8, 2 und IX, 16, 2  
erwähnt. Auf Grundlauge atti-  
scher Männen hält Eirene in  
der Restauration in der er-  
haltenen Position ein langes  
Scepter, der Plutonskulte in  
dem linken Arm statt des im  
Originalabgussvergrösserten Vase  
ein Füllhorn, das Symbol des  
Reichtums. Der Kopf des  
Knaben ist alt, aber nicht  
zuerst. Neuerdings ist im  
Plutons eine Wiederholung des  
Toros des Knaben mit dem  
Kopfe, ebenfalls in Marmor  
gearbeitet, gefunden worden,  
welche uns eine vollkommen  
Vervollständigung unserer An-  
schauung bietet (Föld. Mitt. d.  
archaeol. Inst. 1881 (Jah. 13)).  
Die ganze Darstellung läßt  
den Künstler deutlich als auf  
dem Übergange von der ersten  
zur zweiten Hälftezeit der atti-  
schen Kunst stehend erschei-  
nen; die Stellung und Ge-  
wandung gemahnen uns noch  
bedeutend an die Bildwerke  
des Parthenon, an die Kunst  
des Phidias. Dagegen führt  
die Betrachtung des Ausdrucks,  
die sanfte Neigung des Kopfes,  
das sanft Träumende des  
Blicks, überhaupt ein Vor-  
wiegen der Empfindung im  
Gegensatz zu energischer Gei-  
steshätigkeit auf die jüngere  
attische Schule des Praxiteles  
hin (Brenn). Wahrscheinlich  
wurde das Werk des Kephisso-  
dos veranlaßt dadurch, daß  
man der Schlacht bei Leukas  
(375 v. Chr.) in Athen für die  
Friedensgöttin regelmäßige  
Opfer und bestimmter Kultus  
einführt wurden. Der Ge-  
danke, den Plutos, den Reich-

tum, als Pfleger des Friedens darzustellen, war  
für den Künstler ein ebenso naheliegender, wie bei  
seinem mehr auf das Sinnige, als auf das rein



826 Die Friedensgöttin, den Reichtum im Arme haltend.



Geistige gerichteten Streben dankbarer. Das Original unserer Gruppe hatte Kephisodotos nicht in Marmor, sondern in Bronze gefertigt. Der Kopf der Münchener Gruppe versuchte zwar sein Vorbild in Marmor zu übersetzen, doch lassen einzelne Partien, besonders das Haar und zum Teil das Gewand, immer noch deutlich das Bronzeoriginal erkennen. Der Kopist des Fragmentes aus dem Piräus hat diesen Versuch nicht einmal gemacht, sondern einfach ohne Rücksicht auf das Material sein Vorbild kopiert. Vgl. Brunn, Über die sog. Lemnothra, München 1867.

II Der jüngere, Bildhauer von Athen, Sohn des Praxiteles. Derselbe arbeitete vielfach gemeinschaftlich mit seinem Bruder Timarchos. Leider kennen wir von ihren Werken nur die Namen. Plinius (XXXVI, 24) nennt Kephisodotos »Sohn und Erben der Kunst des Praxiteles«. Inwiefern er gerade Erbe der Kunst seines Vaters gewesen, können wir freilich nicht ahnen, als erweisen. Plinius berichtet nämlich (a. a. O.) von einem bestimmten Symplegma (einer Gruppe in einander verschlungener Figuren) zu Pongamoi von der Hand unseres Künstlers, »an welchem die Finger sich vielmehr in den Körper als in den Marmor zu drücken scheinen« (*digiti corpori versus quam marmor impressis*). Früher hat man das Original dieses Werkes in der berühmten Florentiner Ringerguppe erkennen wollen, die Beschreibung des Plinius, welche wie viele derselben offenbar einem Epigramm entnommen ist, deutet aber offenbar auf ein sinnlich spitziges Werk hin, so daß wir etwa an die sehr häufig wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyr oder ähnliches denken müssen. Trifft diese Vermutung das Richtige, so scheint die mehr auf das Stuhlische (was noch keineswegs das Keusche ausschließt) gerichtete Weise des Vaters beim Satyr wenigstens in diesem Werke bis zum Spitzigen/Wollstigen getrieben worden zu sein. (J)

**Kinderspiele.** Die Kinderspiele der Griechen, welche größtenteils auch bei den Römern gebräuchlich waren, sind nicht minder reich und mannigfaltig, als die der heutigen Jugend, und viele darunter, welche so uralt sind wie die Menschheit überhaupt, spielen unsere modernen Kinder ganz auf die gleiche Weise, wie einst die kleinen Athener und Römer. Wir können hier nur ganz im allgemeinen auf den sehr umfangreichen Gegenstand, der eine ausführliche, aber keineswegs genügende oder erschöpfende Behandlung in dem Buche von Boesj de Passières, Les jeux des anciens (Paris 1889) erfahren hat, eingehen, indem wir wesentlich die auf Denkmälern nachweisbaren Kinderspiele berücksichtigen, und teilen zu diesem Zwecke die Spiele ein: 1. in solche, bei denen die Kinder für sich allein, ohne Kameraden, spielen, und 2. solche, bei denen mehrere Kinder untereinander spielen, und zwar a) mit

Spielzeug oder besonderen Geräten, und b) ohne solche.

1. Unter den selbstbeschäftigungsspielen der Kinder nehmen auch im Altertum die Puppen (*κόμμι*) eine sehr wichtige Stelle ein. Dieselben wurden aus Wachs oder aus Thon gefertigt und die Fabrikation



301. Aeginetische Kindergruppe.

dieselben (die *κόμμι*) war ein sehr verbreiteter und vielbeschäftigter Berufszweig. Unter den uns erhaltenen zahllosen Terrakottafiguren mögen gar manche so als Spielzeug für Kinder gedient haben; mit Bestimmtheit können wir es nur sagen von den in verschiedentlichen Exemplaren auf uns gekommenen Puppen mit beweglichen Gliedern, wie Abb. 300 (aus Anthiq. du Bosph. Osmar. pl. 74, 8). Wie

auch heute noch war das Spielen mit Puppen mehr bei den Mädchen üblich, als bei den Knaben; jene machten sich auch Kleider für dieselben, welche sie, wie uns verschiedene Widmungsepigramme der griechischen Anthologie lehren, selbst den Puppen selbst und andern Spielzeug vor ihrer Verheiratung in irgend einen Tempel weihten. Dagegen spielten die Knaben besonders gern mit kleinen Wagen, welche wir sehr häufig auf Vasenbildern dargestellt sehen, wie z. B. in Abb. 831 (nach El. v. 11, 89), wo ein zweirädriges Wägelchen als Spielzeug dient; häufig tritt an seine Stelle aber auch ein bloßes, in einer Gabel laufendes und an einer Leinwand gesogenes Rad in Scheitelform. Die namentlich in der rotfigurigen Technik nicht seltenen Darstellungen solcher Kinderspiele finden sich meist auf niedlichen, kleinen Töpfchen, und es liegt sehr nahe anzunehmen, daß diese Gefäße selbst eben auch zum Spielen für die Kinder, zum Kochen u. dergl., bestimmt waren. So sehen wir auch in dem hier abgebildeten Vasenbilde den Knaben einen solchen kleinen Krug in der Hand halten; vgl. auch unten Abb. 832. —



831 Spiel mit einer Schildkröte.



832 Wägelchen

Das Stockenpandreiten ( $\kappa\alpha\lambda\alpha\mu\alpha\nu\text{-}\pi\iota\sigma\theta\eta\nu\alpha\iota$ ) wird als Kinderspiel erwähnt (vgl. Plat. Agesil. 25), hat sich aber auf Darstellungen bisher noch nicht gefunden; dafür hat sich eine Darstellung des Drachen-Steigen-

lassens erhalten (Arch. Ztg. 1867 S. 125), welches Spiel uns literarisch nicht bezeugt ist. — Zur Selbstbeschäftigung diente auch das Ballspiel; doch war



833 Ballspiel. (Zu Seite 781.)

dasselbe, wie wir im betreffenden Artikel gesehen haben, noch viel beliebter beim Zusammen spielen



mehrerer Personen. — Außerordentlich verbreitet bei den Knaben war das Schlagen des Rufens (*typhos*) mit einem Stabe (*κάρπ*, *charis adunca*), und wir finden dies Spiel auf Denkmälern daher überaus häufig dargestellt (vgl. Abb. 833, nach El. céramogr. I, 18). Doch galt bei den Römern die Beschäftigung mit dem *Græcus trochus* (vgl. Hor. carm. III, 24, 37) als nicht würdig eines herangewachsenen Knaben und als Zeichen der Weichlichkeit, und daß es auch in Griechenland ähnlich war, darf man daraus schließen, daß wenn wir auf Vasenbildern dem Jünglingsalter nahe Knaben mit solchen Reifen beschäftigt sehen, die Hindeutung auf pädernatische Beiziehungen (wie z. B. der Hahn, welchen der Knabe

III, 28) eine anmutige Darstellung eines auch bei uns üblichen Spieles, bei dem man die Knieen auf dem Fuße wippen läßt.

2. Was die gemeinschaftlichen Kinderspiele a) mit Spielzeug oder Geräten anlangt, so können wir für die so beliebten und mannigfaltigen Arten des Ballspieles, sowie der Astragalen auf die betreffenden Artikel verweisen. Bei den römischen Kindern waren die Nüsse ein ganz besonders beliebtes Spielobjekt. Bald galt es, auf drei dicht aneinander gelegte Nüsse eine



Abb. 834. Mutter und Kind.

in Abb. 833 in der linken Hand trägt) selten fehlt. Auch das Treiben des Krebels war den Kindern des Altertums bekannt und wird häufig erwähnt, scheint aber auf Denkmälern bisher noch nicht nachgewiesen zu sein. Sehr häufig ist dagegen auf Bildwerken das Spielen mit Tieren aller Art, mit Hunden oder Ziegenbocken, welche bald als Reithpferde benutzt, bald vor einem kleinen Wagen gespannt werden; ferner mit allerlei artigen Vögeln, mit Käfern, Schilfkörnern u. a. m. Daß dabei die heute im Süden bei Kindern wie bei Erwachsenen so unangenehm auffallende Tierquälerei auch schon im Altertum nicht ungewöhnlich war, kann uns die Behandlung zeigen, welche in Abb. 832 nach Millingen, *Point de vase* pl. 44) die arme Schildkröte zu erteilen hat. — Des beliebten Spieles der Schenkelgedenken wir im betreffenden Artikel; hier geben wir unter Abb. 834 (nach Tischbein, *Vases Hamilton*



Abb. 835. Spiel mit Nüssen.

vierte so zu werben, daß sie oben liegen blüht, ohne daß die drei auseinander getrieben wurden; bald legte man Nüsse in Reihen auf die Erde und ließ von einem sehr hoch gerichteten Brette eine Nuss herabrollen, um damit eine der ausgelegten zu treffen und selbstverständlich dadurch noch zu gewinnen. Das in Art. »Ballspiel« abgebildete Relief (Abb. 278) zeigt uns in seiner linken Hälfte einige mit dieser Art des Nussenspiels beschäftigte Kinder (doch scheinen hier anstatt der Nüsse kleine Bälle, vielleicht auch Äpfel oder dergl. verstanden zu sein). Wieder eine andre Art war die, daß man aus einer gewissen Entfernung eine oder mehrere Nüsse (auch Bohnen u. a.) in ein Grübchen zu werfen hatte, womit dann jedenfalls noch verschiedene andre Bestimmungen betriebs: Gewinn oder Verlust verknüpft waren, wie das auch heute bei diesem noch üblichen Spiele der Fall ist. Die unter Abb. 835 abgebildete Statue (nach Baillet,

monop. N. 1882 tav. II) stellt einen Knaben vor, welcher vorsichtig nach dem Ziele spähend oben im Begriff ist, eine Nuss in die Grube zu werfen. Überhaupt gab es mit Steinchen, Bohnen, Körnern, Münzen, Astragalen u. dergl. eine große Menge von Spielen aller Art, welche alle mehr oder weniger auf Geschicklichkeit berechnet waren, teilweise allerdings auch auf den Zufall hin ausfielen, wie das Gerade- oder Ungradespielen, welches namentlich, wenn es mit Münzen gespielt wurde, schon etwas über die Harmlosigkeit eines Kinderspiels hinausging. Die meisten dieser Spiele, sowie auch die der folgenden Gattung, werden im Griechischen mit der speziell für Spiele charakteristischen Endung *paia* bezeichnet (z. B. *epetripaia*, *erpetripaia*, *kokkipaia*; *badupia* etc.).

Was dann b) diejenigen Spiele anlangt, welche ohne Spielzeug oder sonstige Geräte gespielt werden, so erforderten dieselben meist körperliche Kraft oder Gewandtheit oder Schnelligkeit und waren im wesentlichen ganz die gleichen, wie die Fang- und Hasche-spiele unserer Jugend, das Wett-laufen nach einem bestimmten Ziele, das Versteckspiel, An-schlagen u. a. m. Diese Spiele werden uns häufig genannt, namentlich das bei Griechen und Römern verbreitete, auch im Orient bekannte Königspiel, haben indes der Kunst wenig Anlaß zu bildlichen Darstellungen gegeben. Wir geben dafür in Abb. 836 nach Arch. Ztg. XXXVII Taf. V die Darstellung eines Spieles, welches bereits von älteren Knaben gespielt zu werden pflegte,

des sog. *ἀποπαιγμός*, bei dem es nach der Beschreibung des Pollux IX, 119 darauf ankam, einen aufgestellten Stein, welcher »Grenzstein«, *ἄσπερ*, genannt wurde, umzuwerfen; der Besiegte mußte dann den Sieger, welcher ihm auf seinem Rücken sitzend die Augen zubielt, so lange tragen, bis er wieder am Grenzstein angekommen war. Andre Schriftsteller berichten auch den durch unsere Abbildung bestätigten Umstand, daß der Gekungene sich mit seinen Knien auf die verschlungenen Hände des Trageenden stützte (s. Robert in der Arch. Ztg. a. a. O.). [B]

**Kirke.** Das Abenteuer des Odysseus bei Kirke fand sich schon auf dem Kanten des Kypselos dargestellt, falls des Pansanias Deutung (V, 19, 2) einer an sich unklaren Scene richtig wäre (s. Art. »Theia«). Unter den erhaltenen sicheren Denkmälern ist das älteste ein attisches Vasenbild, einer Lekythes, jetzt in Berlin (Abb. 837, nach Arch. Ztg. 1876 Taf. 15),

in schwarzen Figuren und altattischem Stil. (Die schraffierten Stellen sind restauriert.) In der Mitte des von ausfüllenden Ranken durchzogenen Bildes sitzt Kirke, vollständig bekleidet und mit einer Binde im Haar, rechts gewandt auf einem Klappstuhle; in der Linken hält sie eine Schale, deren Inhalt sie mit einem Stabe umrührt und betrachtet. Dicht vor ihr steht Odysseus, mit Lederkappe, Wams, Schurz und einem kurzen Mantelfisch bekleidet; er hat die Linke hoch erhoben, wie in drohender Rede, die Rechte hält das gestückte Schwert. Wie oft auf älteren Vasenbildern, ist also die Situation der vorgestellten Personen nicht in denselben Moment der Handlung konzentriert; denn entweder durfte Odysseus, während Kirke nach dem Zauberserkel bereitet, keinen



836 Blüthekub.

Verzicht zeigen (Homer x 318 ff.), oder Kirke mußte bei Odysseus' Drohung mit dem Schwerte erschrecken, wie auf andern Bildern. Zeugen des Vorgangs sind auf jeder Seite des Mittelpaares zwei halbverwandelte Gefährten, welche in ihrer Haltung und Miene vorzüglich die Spannung auf den Ausgang der Handlung ausdrücken; rechts einer mit Eberkopf und Schwanz, der den Odysseus warnend am Arme zurückhalten sucht. Dahinter einer mit Schwanenkopf knurrend und klagend die Hände an die Brust drückend; links hinter Kirke einer mit Ochsenkopf und Schwanz, der nach dem Zaubergefäße greift, und hinter ihm ein Mensch mit Eselskopf, dessen geöffnetes Maul einen lauten Schrei auszustößen scheint.

Die glücklich erfundene Halbtierbildung der Gefährten und die Mannigfaltigkeit der Tiergestalten ist bekanntlich mit Homer nicht im Einklange, der sie alle zu Schweinen macht. Wenn es aber x 229



hinfür: αὐτὸ δὲ σῶμα αὐτὸ ἔχει κεφαλὰς ποικίλῃς τε τῶν τε καὶ Μῆνι, αὐτὰρ νόος ὅς τις ἴσῃσιν, οὐ τὸ πάρος περ, αὐτὸς γὰρ ἐκ τοῦ χρυσοῦ τοῦ Κίρκης ἀνέβη, den zweiten Vers über dem ersten zu überschreiben, zumal der Minotaur einen Vorgang hat: vgl. Io, Aktäon und die verwandelten Sestrierer am Lysikratesdenkmal. Bei den Vasenmalern wurde diese Darstellungsforn

Mon. insd. pl. 61, 2), deren offenbar abgelesene Darstellung und unbeholfene Ausführung die Deutung im einzelnen erschwert, den Geist des Originals aber nicht ganz vermischt hat. Die drei Repräsentanten der Verwandelten sind bekleidet: ein Gefährte mit Widderkopf nimmt von einem unbärtigen Manne Trank in einer Schale entgegen; der Ochsenkopf da-



307 Odysseus bei Kirke. (Zd. 307a. Inv.)



308 Die verwandelten Gefährten des Odysseus.

konstant (vgl. Arch. Ztg. 1876 Taf. 14; 1865 Taf. 194; Overbeck, Her. (inl. 32, 2; Holte, De monum. ad Odysseum pertinentibus p. 38 ff.). Mit Recht bemerkt Jahn, Arch. Beitr. S. 410, daß die bildende Kunst zu dieser Mischgestalt ihre Zuflucht auch deswegen nahm, um die doppelte Natur, das Menschliche in dem verwandelten Tiere auszudrücken, während sie mit reinen Tiergestalten sich nicht hatte verständlich machen können. Einen gewissen Humor, fast Satire glaubt man erkennen zu sollen in einer etruskischen Aschenkiste (Abb. 538, nach Rochette,

neben ihm dagegen zornig seine Kräfte an einem Baume, dessen Ast er abzureißen versucht, während ein Mann mit Pferdekopf, wie ein Philosoph in einen Mantel gehüllt, jenem Treiben verächtlich lachend zusieht. Eine weibliche Figur zur Rechten trägt ein nicht deutlich gezeichnetes Tierchen davon. Die Erklärer haben gefühlt, daß die Präzisierung des hier dargestellten Momentes schwierig ist, und daß weder links Odysseus, noch rechts Kirke dargestellt sein kann. Am richtigsten scheint Schilo (S. 187) die Situation zu fassen: »Der Widderkopf läßt sich

von neuem einschenken, es kann ihm ja nun doch einmal nicht mehr helfen; der Stier tobt seine Wut am Baume aus, das Roß aber sucht mit dem höchsten Anstande seinen Trost in der unergründlichen Tiefe philosophischer Spekulation. Daß aber die Komposition im Originale hiermit noch nicht abgeschlossen war, beweist die Dienerin am rechten Ende, welche ein Spanferkelchen fortträgt, um es mutmaßlich in der Küche der Frau Kirke zum Mahle zu bereiten. Auf einer Lampe und einem etruskischen Spiegel bedroht Odysseus die unschuldige Kirke mit dem Schwerte; ebenso in modernisierter und dramatisch

die Alten in der Wahl der Tiergestalten verfahren, sieht man auch aus Ilio Chrysoi VIII, 21 p. 184: ὡς περὶ Διὸς γὰρ τὴν Κίρκην τοῦ τοῦ Ὀδυσσεὺς εὐαίρου καταφρονέει, κάμει τοὺς μὲν σὺς αὐτῶν τοὺς δὲ λακούς γενέσθαι τοὺς δὲ ἅλ' ἅπαντα ἡρώα und ähnlich dasselbe or. XXXIII, 58 p. 411. — Auf einem der esquilinischen Wandgemälde (vgl. Art. «Odysseus», Laistrygonen) sind zwei Szenen des Abenteuers vereinigt dargestellt: die Ankunft des Odysseus am Thore des Palastes, wo Kirke öfnet und ihn begrüßt, dann Odysseus das Schwert ziehend, Kirke auf den Knien vor ihm liegend, genau wie in unserer Abb. 839.



839. Odysseus Abenteuer bei Kirke.

bewegter Form auf einem pompejanischen Wandgemälde (Overbeck 32, 11). Alle Hauptscenen vereinigt bietet ein Relief später Zeit, welches der Gattung der Bilderchroniken angehört (vgl. Art. «Ilias» S. 716) und beim Unterrichte an dienen geeignet war (Abb. 839, nach Jahn, Bilderchroniken Taf. IV H). Wir sehen den Palast der Kirke in ausführlicher Architektur dargestellt, darin drei Szenen, die kaum näherer Erläuterung bedürfen. Links unten Odysseus von seinem Schiffe zum Zauberpalaste eilend, Hermes ihm das Moly reichend und Rat erteilend; rechts in dem wohl ummauerten Palaste Kirke auf den Knien liegend (καὶ λατρεῖ τοῦτον) vor Odysseus, endlich oben die Entzuberung der Gefährten, welche mit Köpfen von Esel, Schwein, Widder und Ochs geartet aus der Stallung hervorkommen. Wie sorglos

(abgeb. Wörmann, Taf. V), Andre Darstellungen der Kleinkunst Arch. Ztg. 1866/ Taf. 194; die etruskischen Monumente bei Schlie, Troischer Segenkreis S. 182 ff. Zuletzt kommt sogar Kirke mit der Strahlenkrone vor Odysseus auf den Knien liegend, während drei Schweinmännchen aus den Fenstern des Oberstocks schauen, auf einer Kontomastadure vor. (Bm.)

**Kissen.** Zum Bedecken der Lagerstätten und der Stühle kannten allerlei Polster und Kissen zur Anwendung. Da die Alten die Polsterung der Möbel nicht kennen, so sind Kissen im antiken Hausrat verhältnismäßig beträchtlich zahlreicher vorhanden, als bei uns, und nur selten sieht man auf den Denkmälern Sessel oder Klina oder sonstige Sitzanordnungen ohne darüber gelegtes Kissen abgebildet. Einem fremden Besuch wurde daher nicht bloß ein Stuhl



angeboten, sondern das Polster durfte dabei auch nicht fehlen (vgl. Theoc. XV, 24.). Das Material, womit die Kissen gestopft wurden, waren teils allerlei vegetabilische Stoffe, Pflanzenfasern, namentlich die weichen Blätter des sog. Gnapthallons, teils die beim Kratzen und Scheren der wollenen Tuche sich ergebenden Abfälle. Seltener als bei uns füllte man die Polster mit Federn, innerhin konnten Federkissen schon in griechischer Zeit vor, und im römischen Altertum war die Benutzung von Gansschlamm, Federn, von Schwanendannen und andern weichen Federn bereits ganz verbreitet. Vgl. hierüber Rümmer, Technologie I, 265 ff. — Den Stoff der Kissen selbst bildete vermutlich ein Wollen- oder Linnenzeug; darüber aber trachtete man Überzüge an, welche von besserem, buntem Stoff um, wo es sich um prächtigere Ausstattung handelte, mit Huntwirkerei oder Stickereien verziert waren. Auf den Denkmälern sehen wir sowohl an den über die Bettstellen gebreiteten Matratzen, als an den Kopf- und Arm-polstern der Sofas, sowie den für Stühle bestimmten Kissen meistens die Schmal- oder Handseiten anders behandelt, als die großen Flächen; letztere sind entweder einfärbig oder einfacher mit irgend einem Kleinmuster versehen, dagegen geht am den Rand herum in der Regel ein besonderer Musterstreifen oder eine reichere Bordüre. Hier müssen wir uns die Überzüge durch Knöpfe oder Verschneidungen verbunden denken, wie denn dieser Verschluss hierweilen deutlich angegeben ist. Man vgl. dafür die Abb. 18, 119 (hier besonders hübsch) 235, 422, 447, 449 u. s. w.

(III)

### Klappspiegel = Spiegel.

**Kleidung, griechische.** Obwohl wir in den Art. »Chiton«, »Chlamys« und »Himation« die wichtigsten Kleidungsstücke der griechischen Männer und Frauen tracht, so wie sie in der Blütezeit des griechischen Altertums getragen zu werden pflegten, bereits besprochen haben, so empfiehlt es sich doch, hier noch einen Überblick über die historische Entwicklung zu geben, welche die männliche und weibliche Tracht im griechischen Altertum gewonnen hat, um so mehr als die ältere Art, die Kleider zu tragen, sowie der Schnitt derselben sich vielfach ganz wesentlich von der Tracht des 5. Jahrh. n. Chr. und der Folgezeit unterscheidet.

Was die männliche Tracht anlangt, so finden wir in der alten Zeit den langen, engen Leibrock allgemein üblich; er ist die Tracht, in der wir uns die Homerischen Helden, sobald sie nicht sich in ihre kriegerische Rüstung geworfen haben, vorstellen müssen. Die Denkmäler lehren uns, daß diese Tracht sich noch in den nächsten Jahrhunderten im Brauch blieb, wenigstens für ältere Männer, sowie bei festlichen Gelegenheiten, bei besonderen Berufarten (Wagenlenkern, Musikern u. a.), während jüngere

Männer und namentlich solche, welchen der Beruf das Tragen langer Kleidungsstücke unmöglich machte, sich des kurzen Chitons bedienten. Noch bis ins 5. Jahrhundert hinein hat man jene langen Chitone getragen; dann erst wird es allgemein üblich, ihn kurzen Chiton zu tragen, in der Weise, die wir im Art. »Chiton« behandelt haben. Ein weiterer Unterschied der klassischen gegen die altertümliche Tracht ergibt sich daraus, daß die letztere, wie wiederum die Bildwerke erweisen, außerordentlich knapp und enganliegend war und keine Falten warf; und zwar nicht bloß beim Chiton, sondern auch bei dem darüber gelegten Himation; man vgl. z. B. Abb. 840 (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 12, 3). Einem eigentümlichen Gegensatz hierzu bildet dann die Tracht, welche uns in den Denkmälern des späteren und reifen Archaismus entgegentritt, wo wir eine Menge



840. A 100 Tracht.

regelmäßig behandelter und wahrscheinlich durch künstliche Mittel hervorgebrachter Falten oft in solch einer peinlichen Ausführung sehen, daß darüber der eigentliche, von Bewegung und Körperformen abhängige, natürliche Faltenwurf nicht selten verloren geht. Diese übermäßige Zierlichkeit der Tracht, welche bei der Frauenracht uns noch weniger auffallend erscheint, als bei der männlichen, wertet sich auch noch nach andern Seiten hin, so wird der in der Frauenracht gewöhnliche Rausch (κόλπος) und der von den Schultern über die Brust fallende Überhang mitunter auch am Mannschiton eingebracht und mit derselben peinlichen Regelmäßigkeit arrangiert (vgl. in Abb. 844, nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäße Taf. XI, XII, wo die Einführung der Helena dargestellt ist, die dritte Figur von links, den Troer Aineias). Mit der Tracht des 5. Jahrhunderts verschwinden diese altväterischen Besonderheiten der männlichen Kleidung.

Verwickelter ist die Wandlung, welche die Frauenracht in den älteren Jahrhunderten bis zur Mitte

des 5. Jahrhunderts durchgemacht hat: Die Tracht der Homerischen Zeit, der *Peplus*, bestand nach den Untersuchungen W. Hufnagls vornehmlich aus einem bis zu den Füßen reichenden, wahrscheinlich eng anliegenden Rock, welcher vorn auf der Brust in der Mitte geschlitten war und hier durch Spangen zusammengehalten wurde. Dieser Schlitz läßt sich noch an manchen Denkmälern des älteren Stiles erkennen, obgleich er in der späteren Mode meist nicht mehr vorhanden ist oder ein bloßer ornamentaler Streifen an seine Stelle getreten sein mochte. — Die Mehrzahl der schwarzfigurigen Vasenbilder des ältesten Stiles zeigen uns eine im allgemeinen übereinstimmende Frauentracht. Man bemerkt, daß die Frauen unterhalb einer faltenlosen, eng den Körper umschließenden Rock tragen, welcher um die Hüften gegürtet ist, und oberhalb eine ebenfalls faltenlos, aber weitere, lose um die Brust hängende Jacke, welche meist so kurz ist, daß sie nicht völlig bis zur Taille hinreichet. Unter dieser Jacke kommt vielfach noch das den Oberkörper selbst bedeckende Untergewand, die obere Hälfte des Chitons, zum Vorschein: diese Jacke selbst ist also, wie auch ihr Schnitt und das oft abweichende Muster des Stoffes ergibt, ein besonderes Kleidungsstück, welches man damals über den Chiton anlegte und das entweder kurze, genähte Ärmel hatte oder ärmellos und dann meist so befestigt war, daß vorn hinten ein rundlicher Zipfel über die Schulter genommen und dort mit dem Vorderblatt zusammengeknüpft wurde. Man vgl. Abb. 842, nach Gerhard, *Auserl. Vasenb.* I, 74; dazu die Frauen in Abb. 880, und besonders die *Franciaense* (s. Art. *Thetis*). — In der Folgezeit bleibt dann zunächst noch der enganliegende, die Formen des Körpers deutlich hervortretend lassende Chiton bestehen; dagegen verschwindet jene Jacke ganz; der an sie erinnernde, später übliche Überschlag trägt einen ganz andern Charakter. Dafür bildet man, durch Heraufziehen eines Teiles des den Hüften bedeckenden Chitons über den Gürtel, eine Art von Bausch, welcher anfangs ziemlich tief über den Gürtel herabfällt; vgl. Abb. 848, nach Wiener *archaeol. Vorlegeb.* Ser. II Bl. 6, 2, wo die Frau außerdem noch ein Himation eng um die Lenden geschlungen hat. Dieser Bausch wird hienach, anstatt durch den Chiton selbst, durch ein darüber angezogenes Obengewand hergestellt; demselben fehlen dann auch nicht lauschige, weiche Ärmel, die jedoch an Ärmeloch sich bedeutend zu verengen pflegen.

Denkmäler d. klass. Altertums.



841 Eine Einführung des Himation (zu Seite 786.)



eine Mode, die wir ebenso in Athen (vgl. das attische Relief, Abb. 420), als in Kleinasien (s. das Harpyionenfestival von Xanthos, Abb. 366) nachweisen können. Da diese Gewänder wesentlich geräht gewesen zu sein scheinen, also einer unständlichen Nachbildung, wie sie die frühere Frauenmode verlangte, entbehrten, so darf man diese Tracht wohl für jenen Ionischen Iudien, welche nach dem Bericht des Herod. V, 87 f. die Athenerinnen an Stelle des früher üblichen überlangen Chitons angenommen haben sollen.

Die Tracht, welche dem klassischen Zeitalter des Perikles und Plinius unmittelbar vorhergeht, unterscheidet sich von jener wiederum sehr wesentlich.



841. (Zu Seite 784.)



842. (Zu Seite 784.)  
Frauenkleid.



843

Vor allen Dingen werden die Gewänder weicher und faltiger, sohin haben sie in der Regel, abgesehen von kurzen, nicht den ganzen Oberarm bedeckenden Ärmeln, einen weit über den Gürtel herabhängenden, kreisförmig den ganzen Unterkörper umgebenden und weit von demselben abstehenden Bausch mit einem über die Brust bis etwas oberhalb des Gürtels gehenden Überschlag. Man vgl. Abb. 844, nach Wiener archäol. Vorlesg. S. 4 Bl. 7, und oben in Abb. 479 die Frau rechts. Die gleiche Tracht, aber in etwas abweichendem Arrangement, trägt die Blüthenpflückerin auf letzterem Vasengemälde. Hier ist der Bausch nur aus anderem Stoff, als Chiton und Überschlag, also jedenfalls ein besonders angelegtes Kleidungsstück. — Aus dieser Tracht, in welcher man allem Anschein nach zwei, manchmal auch drei verschiedene Kleidungsstücke gebrauchte, entwickelte sich dann jene

Art des Chitons, deren Weise und Anordnung wir im Art. »Chiton« beschrieben haben, wobei Kleid, Bausch und Überschlag sämtlich aus einem und demselben Stück Stoff hergestellt werden; eine Tracht, welche uns besonders schön an den Karyatiden des Erechtheions entgegentritt (vgl. Abb. 536). Diese Tracht hat sich auch in den folgenden Jahrhunderten des griechischen Altertums erhalten, doch kommen daneben noch andre, mehr oder weniger verwandelte Arten auf. Namentlich wird es sehr gewöhnlich, daß man jenen von den Schultern zum Gürtel herabhängenden Überschlag wie schon vorher so auch später wieder besonders arbeitet und bald zum gewöhnlichen

Chiton anlegt, bald auch fortläßt, weshalb auf Vasenbildern häufig Frauen erscheinen, welche bloß einen gefürten Chiton, mit oder ohne Bausch, aber keinen Überschlag tragen. Andererseits wird der Chiton auch nicht selten so angezogen, daß man den Überschlag bis tief unter den Gürtel herabsieht und den Bausch, wenn man einen solchen anbringt, dann oberhalb des Gürtels arrangiert.

Männer und Frauen pflegten im Hause im bloßen Chiton zu gehen, zum Ausgehen nahm man noch das Himation, Jünglinge statt dessen die leibste Chitima. Daß die Frauen daneben noch andre Kleidungsstücke getragen haben, beweisen die Schriftsteller: so trägt die Syrakusanerin Praxinos in Theokrits 13. Idyll über dem Chiton noch ein Spangengewand (σπονοστήριον) und darüber ein Mantelchen (ἰστίον). Doch entziehen sich diese Details der

Praktikabilität unserer Kenntnis, da die Denkmäler die Kleidung später nicht so sorgfältig wiederzugeben, wie in der archaischen Kunst.

Vgl. über die ältere Tracht Heibig, Das Homerische Epos S. 115 ff.; für die spätere Zeit J. Böhlau, *Quaestiones de re vestaria Graecorum*, Vimar. 1884. [III]

**Kleomenes.** 1. Von der Hand dieses Bildhauers befanden sich in der Sammlung des Pollio Aetius Marmorbilder der Theopiden, wahrscheinlich Bacchantinnen (Plin. XXXVI, 83). Mit diesem hat man früher den Meister der berühmten sog. Medicischen Venus zu Florenz (Abb. 845, nach einer Photographie) identifizieren wollen. Die Inschrift der viel behandelten Marmorstatue nennt nämlich als Künstler Kleomenes, des Apollodoros Sohn, von Athen. Neuerdings hat aber Michaelis (Arch. Ztg. 1880 S. 13 ff.) schlagend erwiesen, daß die Inschrift, welche jetzt vorhanden, nicht etwa die Wiedergabe einer antiken ist, sondern erst aus dem 17. Jahrhundert stammt. Hiermit fällt nun auch ein außerer Anhaltspunkt für die Datierung der Statue, wir dürfen dieselbe nicht mehr als Monument für die Charakteristik der sog. attischen Römdsäure bezeichnen, können aber nach unserer sonstigen Kenntnis dieser Kunstrichtung (= Apollonios 2.) das Werk immerhin dieser Zeit zuschreiben. Gegenüber der knidischen Aphrodite des Praxiteles, welche wohl unsern unbekannten Meister die Anregung gegeben haben mag, erscheint ganz der Richtung entsprechend auch unsere Statue als eine Umabildung, welche allerdings in der allmählichen Entwicklung des ganzen Aphrodite-Ideals ihre Vorgängerin gehabt haben mag. Die Motivierung der Nacktheit durch das Bad ist durch den beigegebenen Delphin, auf dem ein kleiner Keros reitet, nur sehr angedeutet. Das Gewand ist völlig verschwunden. An Stelle des natürlichen, dabei aber durchaus keuschen Sündlichkeit ist eine starke Koketterie getreten, indem hier die Wendung und der Ausdruck des Kopfes nicht Besorgnis vor Überraschung, sondern vielmehr Einladung dazu erkennen läßt. Den einzigen Zug weiblicher Schamhaftigkeit erblicken wir in der Bewegung der Hände, welche Busen und Schoß bedecken; er allein erhebt das Werk, denn in der Ausführung künstlerisches Verdienst nicht abzusprechen, über das Gemein-Sinnliche.

II. Einen zweiten Kleomenes, des Kleomenes' Sohn von Athen, kennen wir inschriftlich als den Künstler des sog. Germanicus, einer Marmorstatue des Louvre, welche einen Römer der ersten Kaiserzeit in der Gestalt des *Hermes Logios* (des Redners) darstellt (Abb. 739). Ob nun dieser Kleomenes der bei Plinius genannte sei oder nicht, läßt sich nicht erweisen.

III. Schließlich findet sich der Name Kleomenes ohne nähere Bezeichnung noch auf einem Florentiner



845 Die mediceische Venus

Marmoraltar mit der Darstellung des Opfers der Iphigenia (Abb. 806), doch ist Echtheit der Inschrift nicht mit Sicherheit erwiesen. Dieses Werk sowohl wie der sog. Germanicus gehören aber ebenfalls der attischen Renaissance an. [J]



**Kleopatra**, die Tochter des Ptolemäus Auletes, Königin von Ägypten, ist nicht, wie man wegen der Schlammantel-Lands-Jahrhunderts lang annahm, in einer schönen Statue des Vatican, der schlafenden Ariadne (vgl. Abb. 189) dargestellt, noch überhaupt in Statuenbildern uns überliefert, obgleich diese zu ihren Lebzeiten zahlreich waren, darunter ein goldenes, welches Caesar im Jahre 45 im Tempel der Venus Genetrix zu Rom aufgestellt hatte und das sich noch später an dieser Stelle befand (Appian. B. iv. 2, 101). Auch als nach der Schlacht bei Actium die Bildsäulen des Antonius umgestürzt wurden, blieben die übrigen vor diesem Schicksale bewahrt, indem ihr Anhänger Archäbius dem Octavian 2000 Talente zahlte (Plut. Ant. 83). Ob das im Triumphe von dem Sieger aufgeführte Bildwerk (εἰκόνα), welches die Sterbende mit der Natter an der Brust darstellte (Plut. a. a. O.), ein Marmorbild war, ist wegen jenes Ausdrucks und auch an sich sehr zweifelhaft. Ein in Rom entdecktes Gemälde, welches mehrmals, zuletzt in der Augsburger Allg. Ztg. 1882 Beil. 227–230, als Wunder der Kunst ge-



346

priesen ist und Kleopatra in dem Moment darstellt, wie sie von der Natter gebissen sterbend daliegt, ist nach der Versicherung von Kennern eine moderne Fälschung. Wenn wir sonach für die Kenntnis der Gestalt der Kleopatra und ihrer berühmten Schönheit zunächst auf die Schriftsteller und die Münzen angewiesen sind, so darf nicht unbemerkt bleiben, was Plut. Ant. 27 sagt, daß ihre Körperformen gerade nicht so unvergleichlich schön waren (μόρο καὶ αὐτὸ τὸ κάλλος ἐστὶν οὐ πᾶσι δοξαζόμενον οὐδὲ σὺν ἐκείνῃ τοῖς ὀφθαλμοῖς), sondern daß ihre Anmut in der Bewegung, im Klang der Stimme und ihr größter Reiz in der lessenden und geistreichen Unterhaltung bestand. Auch behaupteten die Römer nach Plut. Ant. 57, daß die verstoßene Octavia an Jugendblüte und Schönheit der Kleopatra nicht nach-  
gestanden habe. Mit diesen Äußerungen stimmen alle Münzbilder, von denen ein Bronzestück aus Vindonissa (Leungr. gr. p. 54, 22 hier folgt Abb. 846). Die Königin hat kräftige Gesichtszüge, die ebenso wie die Bildung des Profils denen des Antonius merklich ähneln, doch ohne Zuthun der Stempel-schnitzer, da schon im Jahre 50 der gleiche Typus erscheint. Die Haartracht ist bezeichnend neubabylonisch genannt worden; ein breites Diadem umschlingt

stets das Haupt. Der Hals ist lang, die Schultern scheinen schmal gebildet. Auf Grund dieser Münzen hat man versucht, einige Köpfe der Kleopatra von Marmor oder Bronze nachzuweisen; allein bei einer vagen Ähnlichkeit der Züge entscheidet das Fehlen des Diadems, wie Bernoulli, Rom. Iconogr. I, 216 richtig bemerkt, gegen die Sicherheit der Deutung.

(Bm)

**Kolotes**, Bildhauer, von Paros, Schüler und Gehilfe des Pheidias bei der Ausführung des olympischen Zeus (Plin. XXXV, 54). Er scheint besonders in der Goldblechtechnik bewandert gewesen zu sein. Außer Philosophenstatuen in Erz kennen wir nur Werke jener Technik von ihm: eine Athena an Ellis (Plin. XXXV, 54), die man dem Pausanias (VI, 26, 3) als Werk des Theodorus zeigte, einen Asklepios in Kyllone bei Elis (Strab. VIII, 334) und den Tisch in Olympia, auf den Kränze für die Sieger in Olympia aufgelegt wurden (Paus. V, 20, 1). Letzterer war auf den vier Seiten der starken Platte, nicht auf der Platte selbst, mit Reliefs mythologischen Inhalts geschmückt. (J)

**Komödie** siehe Lustspiel

**Komos** (κομός) heißt ursprünglich jeder mit Musik, Gesang und Tanz verbundene, festliche Schmaus, namentlich wenn derselbe zu Ehren irgend einer Gottheit stattfindet, vornehmlich des Dionysos (daher κομῆναι). Weiterhin bekommt das Wort eine spezielle Bedeutung, indem man darunter besonders festliche Umzüge versteht, welche unter Musik und Tanz bei bestimmten Veranlassungen stattfanden, und ganz besonders nennt man so das lustige Nachspiel, welches größere Gelage und Trinkgesellschaften junger Männer zu haben pflegten, indem man mitten in der Nacht, nach Beendigung des Symposions, unter Fackelschein und Musikbegleitung die Straßen durchzog und lärmte oder sonstigen Unfug trieb, wobei freilich die dionysische Lustigkeit nicht selten in Rohheit und wüstes Toben ausarten mochte, wie denn auch Schlägereien bei solchen Gelegenheiten nichts Ungewöhnliches waren. Eine Scene des Komos führt uns das Vasenbild Abb. 847 (nach Tischbein, Vases Hamilton III, 17) vor: während hier der erste Jüngling im Tansschritt vorantrifft, eilen zwei andre mit Fackeln in den Händen ihm nach, mit ihnen eine leichtbekleidete Flötenspielerin, welche für die Unterhaltung beim Symposion gesorgt hatte. — Schwieriger zu erklären ist das merkwürdige stielhafte Vasenbild Abb. 848 auf S. 790, nach Bernhardt, griech. u. röm. Vasengem. Taf. 44. Hier liegt in der Mitte Herkles, allem Anschein nach trunken, auf seinem Löwenfell am Boden, neben sich die Koule, und erhebt die rechte Hand gegen eine Ahe, die mit Kopf und Oberhalb oberhalb einer Thür zum Vorschein kommt und aus einem Gefäße eine Flüssigkeit über den trunkenen Helden ausgießt. Zwei Mahaien, beide

Fackeln haltend, die eine noch mit Doppelflöten, die andre mit einer Kithar, bilden die nächste Umgebung; weiterhin sieht man zwei jugendliche Satyrn, von denen der eine eine Amphora auf der Schulter, der andre einen Korb mit Früchten oder Knieen u. dergl. auf seiner linken Hand trägt; ein Thyrsosstab, Weinranken etc. vervollständigen den dionysischen Charakter der Scene, in welcher Stephani (Compte-rendu de St. Petersh. 1868 p. 89) den Brauch der *ἐυλοκασία* zu erkennen glaubte, d. h. die Sitte, daß die beim Trunk Eingeschlafenen von den andern Zechgenossen mit Wein- und Speiseresten begossen wurden (doch sucht Benndorf a. a. O. S. 93 f. darzulegen, daß dieser Brauch überhaupt nie existiert

die Sonnenstrahlen zu zertragen, worauf auch Lucian 16 aufmerksam macht, und daß anderseits diejenigen, welche nicht ihr Beruf nötigte, sich jeglicher Witterung auszusetzen, in den heißesten Stunden des Tages sich in ihren Behausungen aufzuhalten pflegten. Dagegen war es allgemein üblich, daß Handwerker, Fischer, Landleute, Schiffer, Reisende u. s. w. Kopfbedeckungen trugen. Die dafür üblichen sind teils kremenlose Mützen, teils Hüte mit Krempe; indessen wenn man auch jene speziell als *κρυβή* oder *πίλος*, diese als *πέτρω* oder *καυοί* zu bezeichnen pflegt, so zeigen doch die Denkmäler, daß beide Formen häufig so in einander übergehen, daß eine ganz feste und unwandelbare Benennung



411. Nächstliche Schwarmer. (Zu Seite 786.)

habe und nur eine Erfindung der Grammatiker sei). Wahrscheinlich ist vielmehr ein auf mythologisches Gebiet übertragenes Genrebild aus einem Komos (vielleicht nach einem Satyrdrama) dargestellt, wie eben hier Herakles im lustigen Komos dahertaumelnd an die Thür der Geliebten kommt, dort berauscht niedersinkend Einlaß begehrt, aber nur Spott und Hohn von Seiten der alten Magd ertut, so mochten gar manchmal die Jünglinge, wenn sie nächtlicher Weile tosend bei einer Hetäre Einlaß forderten, einen ähnlichen Empfang finden. [Bl.]

**Kopfbedeckung und Kopfschmuck.** Sowohl Griechen als Römer pflegten für gewöhnlich beim Ausgehen keine Kopfbedeckung zu tragen. Erscheint uns dies gegenüber der brennenden Sonne des Südens etwas auffällig, so dürfen wir eben nicht vergessen, daß einmal die Übungen in den Gymnasien die athletische Jugend schon von früh auf daran gewöhnten,

nicht in allen Fällen möglich ist. Man vgl. z. B. das Vasenbild Abb. 414 hier trägt Hermes, wie gewöhnlich, den *Petastos*, Charon als Schiffer den *Pilos*, aber wenn wir absehen von den Flügeln an der Kopfbedeckung des Hermes, wie wenig unterscheiden sich sonst jener Hut und diese Mütze! — Die bald spitze, bald rundliche Mütze ohne Schirm und Krempe, der eigentliche *πίλος*, ist speziell die Tracht der Schiffer und Fährleute, deshalb außer für Charon auch für Odysseus charakteristisch (vgl. Abb. 84); ähnlich tragen ihn auch Fischer (Abb. 589), Landleute (vgl. Abb. 15 u. 16, in etruskischem und spätrömischem Bildwerk), Feuerarbeiter (Abb. 547), daher er auch zur Tracht des Hephaistos (s. Art.) gehört; und es ist deshalb sehr gewöhnlich, daß wir diese meist eiförmige Mütze in Verbindung sehen mit der gewöhnlichen Handwerkertracht der *Exomis* (vgl. Abb. 416 u. 713). Die auf griechischen Denkmälern bildliche Form dieser



Der Herkules tritt ein und streift ab. (Zu Seite 194.)



Falkappa unterscheidet sich nicht wesentlich von der römischen; sie ist weder da, noch dort durchweg gleich, vielmehr bald dem Kopf eng anliegend, bald kugelförmig oder spitz sich darüber erhebend; auch tritt hiawollen ein ganz schmaler Rand, wie eine Art Krempe, hinzu, ohne daß man deswegen die Benennung *Petäos* darauf anwenden könnte. Doch hat man für etruskischen und römischen Brauch diese mehr die niedrigen Stände kennzeichnende Kopfbedeckung von jenen Pileis zu unterscheiden, welcher in alter Zeit eine ehrenvolle Auszeichnung der höheren Stände, zugleich auch priesterliche Tracht war; über letzteren hat W. Helbig eingehend gehandelt in den Berichten d. Bayer. Akad. d. Wissensch. 1880 I, 457 ff. — Tracht des freien athensischen Jünglings, außerdem die gewöhnlich auf Reisen getragene Kopfbedeckung war der angeblich aus Thessalien stammende *Petäos*, welcher ebenso zur *Chlamys* gehört, wie der *Pileus* zur *Exomis*. *Chlamys* und *Petäos* bilden die stehende Tracht der attischen *Ephoroi*, wie wir sie an den Jünglingen des Parthenonfrieses sehen; beides ist gleichermassen charakteristisch für *Hermes* (vgl. den Art. *Hermes* und die Abb. 364, 463, 489 u. a.). Die Form dieses Hutes ist sehr wechselnd, bald trägt er ganz den Charakter eines weichen Filzhutes, dessen Krempe sich sanft vom runden Kopfe des Hutes bogenförmig, bald ist die Krempe fest und zeigt an zwei oder an vier Stellen bogenförmige Einschnitte, so daß dadurch vier Ecken entstehen, welche in der Regel so getragen worden, daß die eine Ecke gerade über die Stirn zu stehen kommt; bald finden wir eine nach oben gerichtete Krempe rings um den Hutkopf herum, ja es findet sich sogar eine Form, welche in merkwürdiger Weise an die Zuspitze unserer Altvordern erinnert (vgl. Abb. 537). Zur Befestigung des *Petäos* diente ein Band, welches denselben am Kinn oder Hals festhielt; bedurfte man des Hutes nicht, so ließe man ihn in den Nacken

herabfallen, da das Band ein Herabgleiten des Hutes verhinderte (vgl. Abb. 8). Der Petasos war auch in der römischen Zeit zum Schutz gegen die Sonne beliebt; namentlich wurden derartige Hüte im Theater getragen.

Da die Frauen sich viel weniger in der Öffentlichkeit sehen ließen, als die Männer, und außerdem im Falle einer Ausganga sich durch Sonnenschirme oder zum mindesten durch Kopftücher oder Schleier gegen die Sonnenstrahlen schützen konnten,



849 Tanagrafigurine.

so ist es begreiflich, daß Kopfbedeckungen bei ihnen noch viel seltener sind als bei den Männern. In der älteren Zeit kam es denn auch wohl nur auf Reisen vor, daß Frauen eine Kopfbedeckung trugen; darauf muß man es beziehen, wenn bei Soph. O. C. 315 Iphigenie eine *συνὴ ὀστροῦ* trägt; es gibt auch Terrakottafiguren, auf denen Frauen solche leichte Fladhüte auf dem Kopf haben (vgl. Kekulé, Terrakotten von Sicilien Taf. 33). Dagegen finden wir in der alexandrinischen Zeit und später die sog. *ἀσπίς* in Mode, einen breitrandigen Hut von leichtem Geflecht mit kegelförmiger Spitze, welchen man oft an tanagraischen Terrakottafiguren findet, z. B. Abb. 849,

nach *Gaz. archéol.* II pl. 20. Vgl. Theoc. 15, 39 und Poll. VII, 174.

Sehr mannigfaltig und im Lauf der Zeit wechselnd ist der weibliche Kopfschmuck. Für die heroische Zeit ist besonders lehrreich II. XXII, 468, wo uns die Kopfracht der Andromache beschrieben wird, die ähnlich kompliziert war. Derselbe besteht aus dem *ἀντροῦ*, jedenfalls einem metallenen Diadem, wie man es auch später noch trug, dem *κεκρόφαλος*, einer Art Haube, dem *κρόφαιον*, einem über den Kopf gezogenen Schleiertuch, und der *πλεκτή ἀνδρόσημη*, für welche Heibig, *Das Homer. Epos* S. 157 ff. eine Analogie findet in dem Kopfschmuck der Frauen auf altetruskischen Wandgemälden, wo dieselben mit einer hohen, steifen, kegelförmigen Haube erscheinen, welche oberhalb der Stirn von einer gefalteten Zeugbinde oder einem metallenen Diadem umgeben ist; in jenem wulstigen Bunde, welches die Haube in der Höhe des Scheitels umgibt, meint Heibig die Homerische *πλεκτή ἀνδρόσημη* zu erkennen, indem er darauf hinweist, daß ähnliches Kopfracht sich auch anderweitig im asiatischen Orient, welcher auf die Tracht der Homerischen Zeit zu starkem Einfluß ausgeübt hat, sich findet. — Für die folgenden Jahrhunderte geben uns die Vasenbilder und Terrakotten ein sehr reichhaltiges Material. Sehr gewöhnlich ist als Schmuck des Kopfes ein Tuch, welches in mannigfaltiger Weise umgelegt wird. Vielfach bedeckt das Kopftuch (*πίλον*, *πίτρα*, *κεκρόφαλος*) das Haar so völlig, daß nur vorn über der Stirn oder an den Schläfen noch einige wenige Haare sichtbar sind; diese Tracht war vornehmlich in der ersten Hälfte und um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. üblich, so



malte Polygnot seine Frauen gestalten, so erscheinen verschiedene Figuren der Skulpturen vom Zeusempel zu Olympia und sehr häufig ist sie auf Vasenbildern des strengen rotfigurigen Stils. Vgl. Abb. 8, 375, 411 und hier das Terrakottaköpfchen Abb. 850 (ebenso wie die andern hier abgebildeten aus Stäckelberg's Gräber d. Hell. entnommen). Anmutiger ist es, wenn nur ein Teil der Haare vom Tuche bedeckt ist; entweder so, daß der Hinterkopf verhüllt ist, während die Scheitell Haare frei aus dem Tuche herangewallen (Abb. 851) oder nur durch schmale Bänder festgehalten werden (Abb. 852) oder so, daß der Schopf am Hinterkopf frei bleibt, dagegen das Tuch die Scheitell Haare bedeckt (vgl. oben Abb. 479). Diese Tücher waren meist linnenartig und oft aus feinem, kostbaren Gewebe hergestellt. Ebenfalls zum Zusammenfassen der Haare diente die *κράνη* (*κεκρό-*



quere), die auch in der römischen Haartracht als *reticuli* oft vorkommen (vgl. Abb. 81 u. 392). — Während diese Kopfschleier den größten Teil der Haare verhallen, lassen die in die Haare geflochtenen oder dieselben umwindenden Bänder die zum größten Teile frei. Solche Tienen finden wir entweder einfach um den Scheitel gelegt und hinten gebunden, wie in Abb. 853 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174 u. 175), oder sie haben auch wohl die Gestalt eines

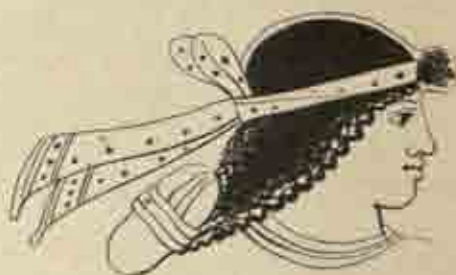
bei Göttinnen oder Königinnen vorkommt und von gewöhnlichen Bürgerfrauen nicht getragen wurde. Das gilt noch mehr von dem prächtigen Kalathos, der eigentlichen Kopfbedeckung der Demeter und Kora (vgl. Abb. 456 und hier Abb. 856, nach Gerhard a. a. O.), die jedoch von diesen Göttinnen auch auf ihre Priesterinnen überging (vgl. Abb. 520, 521, 537); kostbare Goldexemplare solchen Kopfschmucks haben sich in der Krim im Grabe einer Priesterin gefunden.



853 (Zur Seite 791.)



852 (Zur Seite 791.)



854



854



855

Griechischer Kopfschmuck



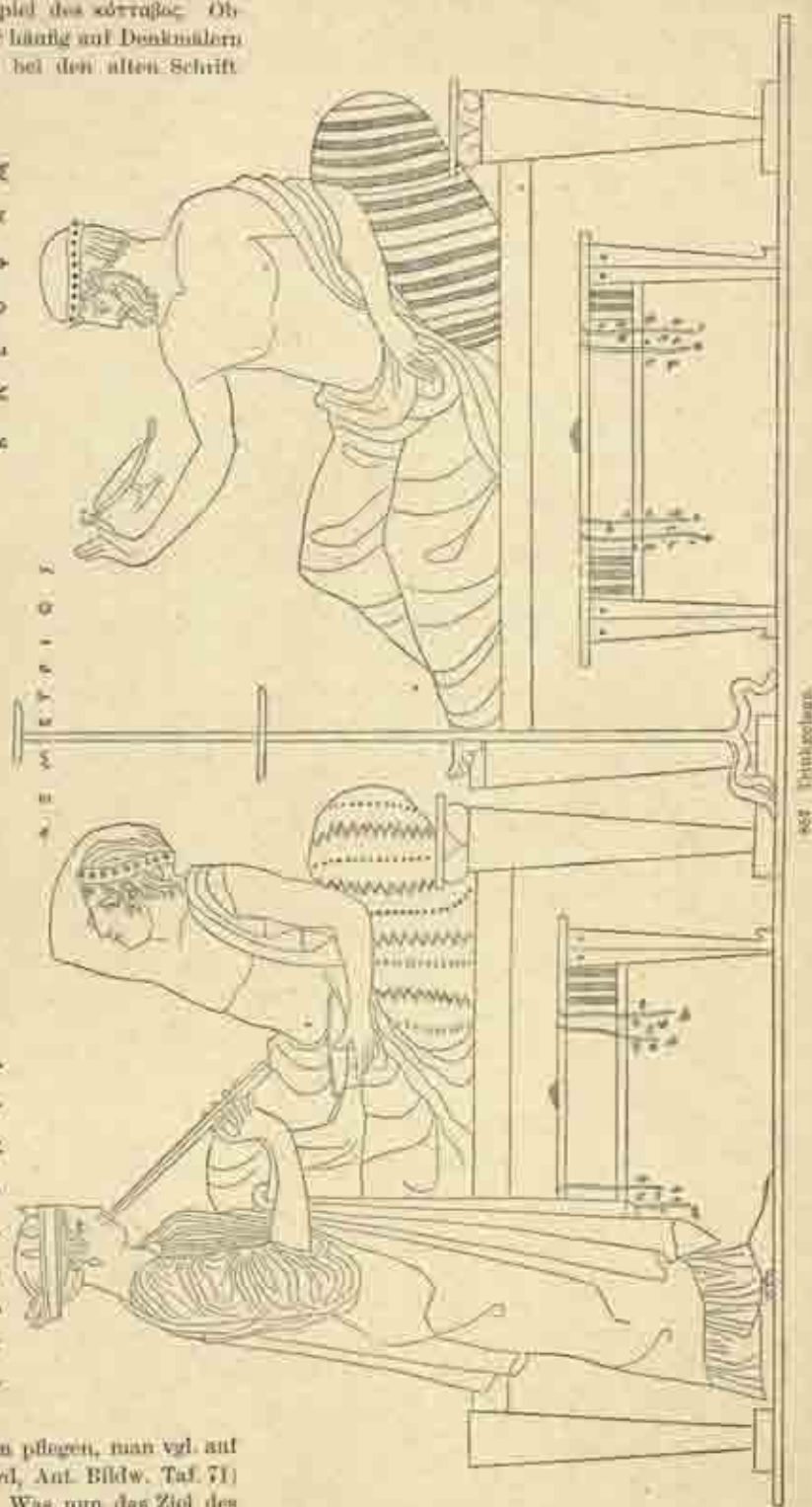
856

in der Mitte breiteren, nach den Enden zu schmälern Bänder (*operebōn*) und wurden dann öfters wie die Kopfschleier getragen, indem die breite Mitte bald den Schopf im Nacken, bald das Scheitelhaar bedeckte. Diese Bänder wurden auch von Leder gefertigt und mit Metall- oder Goldzieraten geschmückt, auch ganz und gar aus Metallblech hergestellt, wie die *operebōn*, welche bald als schmaler runder Reif den Kopf umgibt (vgl. Abb. 854), bald als breites Diadem mit reicher Verzierung sich über der Stirn erhebt (wie Abb. 855), letzteres freilich ein kostbarer und majestätischer Schmuck, welcher vornehmlich

Die römische Frauentracht der späteren republikanischen und der Kaiserzeit bedient sich zum Kopfschmuck abgesehen von dem oben erwähnten Seiten ebenfalls goldener Stirnreife, Diademe und Haarnadeln, welche letztere in den am Hinterkopf aufgebundenen Zopf gesteckt zu werden pflegen. Dagegen ist die altitalische Mode des Tutulus, jener oben erwähnten kegelförmigen Haube, später im gewöhnlichen Leben verschwunden und nur noch in priesterlicher Tracht beibehalten geblieben. [B]

**Kottabos.** Eine der beliebtesten Unterhaltungen beim griechischen Symposion war das aus Seiden

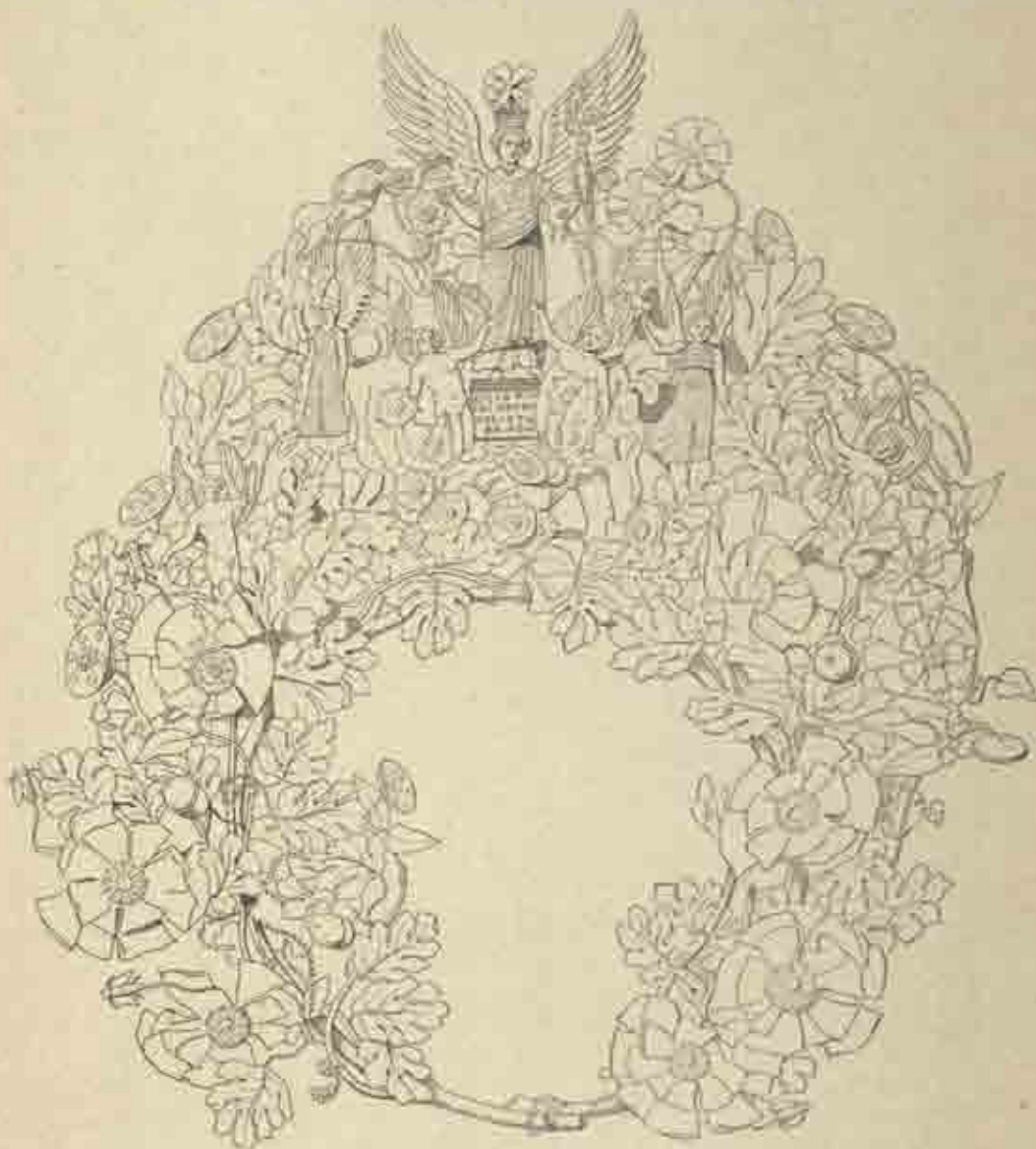
stammende und in der klassischen Zeit in Griechenland allgemein verbreitete Spiel des κότταβος. Obgleich wir aber dasselbe sehr häufig auf Denkmälern abgebildet finden und auch bei den alten Schriftstellern Erwähnungen und Beschreibungen des Spieles nicht selten sind, so ist es doch für uns nicht leicht, eine deutliche Anschauung von den verschiedenen Arten desselben zu gewinnen, zumal die späteren Grammatiker, welche uns Näheres darüber berichten, von diesem schon frühzeitig außer Mode gekommenen und den Römern ganz unbekannten Spiele selbst keine lebendige Anschauung mehr besaßen. Auf alle Fälle war es ein Spiel der Geschicklichkeit, bei dem es darauf ankam, Weinreste so auf einen bestimmten Punkt zu schleudern, daß dadurch ein bestimmter Erfolg erreicht wurde, wobei das Gelingen des Wurfes oder auch das Hervorbringen eines bestimmten Tones zugleich als Liebesorakel betrachtet wurde. Das Verspritzen der Weinrestegewohn nach einigen Nachrichten (man vgl. vornehmlich Schol. Luc. Lexiph. 3) direkt aus dem Munde des Trinkers, nach den meisten andern aber und auch durchweg auf den Darstellungen der Vasengemälde aus den mit dem Zeigefinger der rechten Hand an dem einen Henkel gehaltenen flachen Trinkschalen, wobei es üblich war, ἀπ' ἀγκύλης (Athen XV, 666C) den in der Schale befindlichen Rest herauszuschleudern, nicht mit dem ganzen Arm also, sondern aus dem Handgelenk, wie wir zu augen pflügen, man vgl. auf unserer Abb. 857 (nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 71) den rechts gelagerten Mann. Was nun das Ziel des Weinrestes (letzterer wurde λάραι genannt) anlangt,





es war dies verschiedenartig. Beim κότταβος δὲ ἐξοστὰς, der aber, da er auf den Denkmälern sich nicht nachweisen läßt, seltener gewesen zu sein scheint, schwammen in einem waschbeckenartigen, großen Gefäße kleine leere Näpfehen oder Schälchen herum.

Schale, die wir auch auf unserer Abbildung erkennen, mußte so durch den Weinstrahl getroffen eventuell gefüllt werden, daß sie herabfiel, und zwar entweder auf einen etwas tiefer am Gestellangebrachten glockenartigen Diskus, wie in unserer Abbildung oben, oder



die Kottaber Totenkranz. (Zu Seite 796.)

der geschlinderte Weinstrahl mußte denn eines der selben so treffen und füllen, daß es interessanter. Die gewöhnliche Art war der κότταβος κερυκτός, von dem es wiederum verschiedene, durch die angewandten Geräte sich unterscheidende Arten gab. Meist stand in der Nähe der Speiseofen ein hohes, leuchtendes Gestell, auf dessen Spitze eine ebene Platte oder Schale (κλιδέρης) lose balancierte; diese

auf eine aus Schaft befindliche Sklaventigur, des sog. Manes. Es waren namentlich mit letzterer Art, über welche die Denkmäler keinen sicheren Aufschluß geben, noch mancherlei Details verbunden, betreffs deren bei den sehr abweichenden Angaben der Schriftsteller und den manchmal auch recht komplizierten Einrichtungen der Kottabogeräte, die nützlich ver-  
schiebbar, kürzer oder länger zu stellen waren, bis

weisen auch von der Decke herabhängen u. s. w., völlige Sicherheit nicht mehr zu erreichen ist. Man vgl. vornehmlich die Abhandlungen von O. Jahn im *Philologus* XXVI, 201 ff. und H. Heydemann in den *Ann. d. Inst.* 1868 p. 217 ff. [B]

**Kränze.** Sowohl Griechen wie Römer machten von Kränzen und Guirlanden einen sehr ausgebreiteten Gebrauch, indem solche bei den mannigfachsten Gelegenheiten des täglichen Lebens, bei freudigen wie bei traurigen Anlässen, obseben vornehmlich allerdings bei ersteren, zur Verwendung kamen. Kränze, und zwar besonders um den Kopf, doch nicht selten auch um Hals oder Brust, legte man an, wenn nach gemeinschaftlicher Mahlzeit das Trinkgelage begann; Kränze trugen die Teilnehmer an Hochzeiten; bei Volksfesten, öffentlichen Spielen u. s. w.; einen Kranz als Belohnung erhielt der aus der Schlacht heimkehrende Sieger nicht minder als der Sieger

den Toten ins Grab mitgegeben; es haben sich derartige in zahlreichen Resten, namentlich in Gräbern der Krim und Unteritaliens erhalten, darunter Exemplare von vorzüglich schöner Arbeit, wie der hier unter Abl. 858 (nach Gerhard, *Ant. Bildw.* Taf. 60) abgebildete Totenkranz des Münchener Antiquariums, dessen Blumen und Blätter aus verschieden gefärbtem Goldblech gefertigt und mit Email in bunten Farben verziert sind; die Figuren sind in feiner Filigranarbeit ausgeführt. — Bei dem großen Bedarf an Kränzen war die Pflege der dafür gebrauchten Blumen und das Winden der Kränze ein sehr verbreiteter Beruf. Das hier Abl. 859 abgebildete pompejanische Wandgemälde (nach Mus. Borb. IV, 47) zeigt uns eine Werkstatt von Krauzwindern, in der geflügelte Genien an der Arbeit sind; die aufstehenden Blumen liegen auf dem Tisch und werden an die von einem Gestell herabhängenden Schnüre befestigt. — Da über Kränze



859. Amoretten. Kränze windend.

in gymnastischen oder musischen Agonen; bekränzt wurde aber auch der Tote auf seinem letzten Lager. Die Wahl der dafür verwandten Blumen oder Blätter richtete sich im allgemeinen nach ihrer Bestimmung; so ist bekannt, daß ein Kranz von Ölweigen den Siegern in den panathenäischen und olympischen Spielen zufiel; Lorbeerkränze krönten die Dichter, Myrten, Veilchen, Rosen waren für Symposien und sonstige festliche Anlässe beliebt u. dergl. m. Auch bei den Römern machte das Material des Kranzes wichtige Unterscheidungen bei den offiziell verliehenen Kränzen aus: zum Triumphalkranz diente Lorbeer, für die Ehre der Ovation Myrte, Ölweige bildeten die Belohnung für tapfere Thaten im Kriege, Eichenlaub war das Material der für Rettung römischer Bürger erteilten Bürgerkrone; Gras und Feldblumen bildeten den Kranz für den Feldherrn, der eine belagerte Stadt entsetzt und befreit hatte u. s. w. Doch wurden die meisten dieser letztgenannten, als Ehrenbesorgung verliehenen Kränze für gewöhnlich nicht aus frischen Blumen oder Blättern hergestellt, sondern aus Goldblech. Solche künstliche Goldkränze wurden auch

seit Paschafius, *De coronis* (Leyden 1680) nicht mehr ausführlich gehandelt worden ist, so verdiente der Gegenstand, namentlich mit Rücksicht auf das in den Denkmälern vorliegende Material, eine erneute Untersuchung. [B]

**Kresilas**, Bildhauer, von Kydonia auf Kreta, in Athen thätig. Außer zwei Weihgeschenken von seiner Hand, deren Gegenstände uns nicht einmal bekannt, werden uns genannt ein Doryphoros aus Erz (Plin. XXXIV, 75) und eine verwundete Amazonen (L. c.), welche uns möglicherweise noch in verschiedenen Nachbildungen erhalten ist (über die ganze Amazonenfrage vgl. Art. *Polykleitos*), ferner eine eiserne Porträtstatue des Perikles, an der Plinius (l. c. 74) rühmt, daß sie des Beinamens des Olympiers würdig sei, und wunderbar sei bei dieser Kunst, daß sie edle Männer noch edler bilde. Auf dieses Original sind vielleicht die uns erhaltenen Porträts des großen Staatsmannes zurückzuführen (vgl. Art. *Perikles*). Schließlich bildete er einen sterbenden Verwundeten, «an dem man sehen könne, wieviel vom Leben noch übrig sei», in *quo possit intelli-*



*quantum restet animae* (Plin. I, c. 1). Identisch mit diesem Verwundeten ist möglicherweise die Statue des von Pfeilen getroffenen Diitrophes, eines athenischen Heerführers, in dem Propyläen zu Athen. Die Bemerkung über den Verwundeten erinnert lebhaft an die, welche wir in einem Epigramm auf den

mit Beschriftung ΕΡΟΣΟΣ, sitzt auf dem kühnlich aufgehauenen Scheiterhaufen, auf einem anscheinlichen Throne mit Fußschemel, das Haupt mit Lorbeer bekrönt; mit der Linken faßt er den hohen und aufgestützten Königsstab, indem er mit der gerade ausgestreckten Rechten eine Schale ausgießt, so daß



886 Kroisos auf dem Scheiterhaufen.

Lachas des Myron finden: Ihm scheint das Leben nur noch auf den Lippen zu schweben. Hieraus wie aus dem Umstande, daß Kroisos anschließend Erbildner gewesen zu sein scheint, dürfen wir auf eine Beeinflussung des Künstlers durch Myron schließen.

**Kroisos**, der Lyderkönig, auf dem Scheiterhaufen. Vasengemälde nach Mon. Inst. I, 54 (Abb. 886). Welcker, Alte Denkm. III, 481 ff. sagt: »Der Lyderkönig,

die Spende in vollem Strom vorn an dem Scheiterhaufen hinabfließt. Ruhig und majestätisch sitzt er da, etwa wie an den Grabmonumenten der Achämeniden der König auf einem Gerüst unter Verrichtung einer heiligen Handlung erscheint. Die Flamme durchdringt schon das ganze Gerüst, das aus kreuzweise mit großen Zwischenräumen übereinander gelegten Balken erbaut ist, von unten bis oben auf allen Seiten gleich, aber sie spielt noch um die derten

Raumstämme und bedarf noch kurze Zeit, um sich in siegenden Massen zu vereinigen. Ein Mann, der nur umgürtet mit einem Gewand, übrigen nackt, dabei bekränzt und harig ist, *ΕΥΘΥΜΟ*, d. h. »Wohlgenut« [»Gottvertrau«], hält vor sich gebückt über die Mitte des Holztisches her zwei Fackeln, um dieselben anzuzünden — so behaupten Gerhard und der französische sowie der englische Erklärer. Aber es sind nicht Fackeln, die er hält, denn die Flamme der Fackel brennt in der Spitze zusammen, nicht auf diese Art in der Breite auseinander und wenn man tausend Fackeln auf Monumenten vergleicht, wird man keine finden, die diesen angeblichen gleichen, sondern es sind, ganz deutlich gezeichnet, Bosen oder Widel. Und wozu auch anzünden an einem Punkte, wenn die Flamme schon durch und durch und auf allen Seiten verbreitet ist? So scheint also ein Wunder zu geschehen. Das Wunderbare erfordert gerade Werkzeuge, die von dem wirklichen und gemeinen Gebrauche das Widerspiel sind. — Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß *Ευθύμος* Weidwidel (*νεπιπαυρίπια*), deren Größe in Verhältnis zu dem Holztische gebracht ist, an denselben anlegt. Hierdurch wird der religiöse Charakter der Scene verstärkt. Bekannt ist, daß man in Athen sogar alle Versammlungsorte sprengte, und daß in den Tempeln der Raum bis zu den Sprenggefäßen besonders geweiht war. Gewiß ist es daher nicht unangemessen, daß für *Κρόνος*, der in den Tod zu gehen bereit ist, der Holztisch geweiht wird, wie man unter Besprengung den Göttern sich nahte. In dieser Verfassung erwartete er den Ausgang, der dann durch Donner und Blitz ohne Zweifel auch nach der Gestalt der Sage, die unser Künstler befolgte, wie nach den von Herodot, Ktesias und Nikolaos erzählten, entschieden wurde. (Noch annehmbarer ist die Erklärung, daß *Κρόνος* mit der Spende, der Tempeldiener mit den Bosen oder Weidwedeln die Flammen zu beruhigen und dabei mit Zaubersprüchen zu besprechen im Begriff sei (Arch. Zig. 1886 S. 124). Man vergleiche den Gebrauch des Zauberspruchs (*κόμπος*) in der Erzählung bei Larian. Philopseud. 35, bekanntlich der Quelle von Goethes Gedicht: der Zaubersprüche.) Zu solchem Geschäft kommt auch dem Tempeldiener der Kranz zu und das Gewand hat er abgelegt und um die Hüften gebunden wegen der Hitze des schon brennenden Scheiterhaufens. Durch den ohne Zweifel bedeutsamen Namen *Ευθύμος* ist angedeutet, daß *Κρόνος* wohlgenut, der seinen göttlichen Hilfe getrost war, oder wie ihm gleichsam zugerufen, daß er wohlgenut sein solle. Für einen Diener der Gewalt, der den Scheiterhaufen anzündete, würde dieser Name in der That nicht passend sein. — Der Scheiterhaufen, der gegen persische Religionsbegriffe verstößt und bei Ktesias nicht vorkommt, ist vermutlich erst durch

die Griechen in die lydischen Fabeln von *Κρόνος* wunderbarer Rettung hineingedichtet worden. — Die Darstellung des Bildes ist großartig, die Zeichnung, zumal als Kopie einer Vasenfabrik betrachtet, wie aus der besten Zeit der älteren Malerei; vollständig die Einheit des Ausdrucks, der in dem Gottvertrauen des gleichsam hochthronenden Königs und in der Heiligkeit des ernsten Augenblicks liegt. Ganz nach der Weise der griechischen Künstler ist im Äußeren nichts Fremdes, vom griechischen nach der Konvenienz der Kunst festgestellten Kostüm Abweichendes eingemischt. *Κρόνος*, dessen freundliche Tugend nach Pindar nicht stirbt, war so weisheitsliebend, daß man ihn als einen hellenischen König nehmen konnte, und gegen den griechischen Apollon so ehrfürchtig gewesen, daß man bei dem Gotte, welchem er vertraut, den griechischen denken konnte.

Man vergleiche außer Welkers hier weggelassenen Einzelauführungen über die Fabeln in der Geschichte des *Κρόνος* meine Abhandlung de *Atre et Adrasto* Lips. 1869. Der Umstand, daß *Κρόνος* und sein Schicksal den Griechen bald halbmythisch erschien, macht sein Erscheinen auf einem solchen Kunstwerke sehr erklärlich. (Bis)

**Kronos.** So bekannt der Mythos von dem Vater des Zeus ist, der seine eignen Kinder verschlingt, schließlich aber von der Gattin Rhea überlistet wird, indem sie ihm statt des neugeborenen Zeus einen Stein bietet (Hes. Theog. 453 ff.), — ebenso dunkel war der ursprüngliche Sinn und Zusammenhang dieser Erzählung schon den Alten selber. Aus der fernsten Vorzeit blieb nur dunkle Erinnerung und man fand in Kronos, schlecht etymologisiert (= χρόνος), die alles verschlingende Zeit, eine frostige Allegorie. Wahrscheinlich ist Kronos ursprünglich identisch mit dem italischen Saturnus, welcher ihm auch von den Römern gleichgesetzt wurde; er ist ebenso wie dieser für die ackerbauenden Stämme ein uralter Erntegott (*κρῖναι* von der Zeitigung des Getreides), der als Erdgott wirkt und vielleicht als solcher wieder zu sich zurücknimmt, was er erzeugt hat. Daß nun das Meer (Poseidon) und der Himmel (Zeus) aus der Erde, dem ältesten Mittelpunkt des Universums, hervorgegangen waren, ist auch sonst den Griechen eine geläufige Anschauung, und die Vermählung des Erdgottes Kronos mit der asiatischen Göttermutter Rhea ebenso erklärlich. Als dann in naturgemäßer Differenzierung die Reiche der oberen Welt zwischen Zeus und Poseidon geteilt waren, daneben von anderer Seite der Demeterkultus eindringt, das Reich der Tiefe aber von dem Totenfürsten Hades besetzt wird, mußte Kronos in den Abgrund (*Tartaros*) verstoßen werden und fristete in dem immer abenteuerlicher gestalteten Märchen sein Dasein. Da man Tempel von ihm nur in Athen und





361. Rhea.



362. Kronos Täuschung.

Olympia erwähnt findet, so ist es begreiflich, daß in einer Kunstdarstellung der in Dunkel gehüllten Persönlichkeit wenig Veranlassung sich darbot, auch der unermessliche Mythos entsprach wenig dem hohen Sinne der Griechen. Auf unsern Originaldenkmälern aus klassischer Zeit und auf Vasenbil-

dern ist Kronos nicht nachzuweisen. Sein plastischer Kunsttypus, dessen Entstehung wohl erst dem alexandrinischen Zeitalter angehört, ist namentlich in zwei vorzüglichen Büsten erhalten (im Vatican, abgeb. Brunn, Kunstmythol. Taf. 34 u. 35), worin sich das düstere, tiefemete Wesen des Gottes vor allem ausspricht. Der mild herablickende Kronos Zeus ist ähnlich wie bei Hades umgewandelt in einen eiserne Tyrannen mit tief in die Stirn fallenden Haarlocken und verschleierte Hinterhaupt (*absoluta capite*), das tiefe Sinnes über finstern Plänen, welches ihm schon Homer beilegt (*ἀγκυλομήτης*), wird aber durch die an das Hinterhaupt gelöste Hand ausgedrückt (vgl. oben S. 588). Auf pompejanischen Wandgemälden, auf Münzen der *gens Julia* und *Nomia* und auf Gemmen (Wieseler, Denkm. II, 798—802) finden wir auch in seiner Hand das Attribut der Getreidesichel oder des Schickselschwertes mit einer geraden und einer krummen Spitze, zum Stechen und zum Schneiden (Achill. Tat. III, 7 p. 60: *διπλὴν σάβανον, ἐξ ὀρέων καὶ ἑσπερος ἀγκυλομήτης*), wie es Persens zuweisen führt (= Art.). Ebenfalls aus römischer Zeit entstammt das einzige Denkmal, welches den Mythos uns vorführt. Von einem viersseitigen Marmoraltar, welcher aus Albano stammt (vom Jupitertempel auf dem Albanerberge?), jetzt auf dem Capitol befindlich, stellt die erste Seite (Abb. 361, nach Rigotti, Campidoglio I, 24, 25) die Gemahlin des Kronos Rhea dar, wie sie vor der Geburt des Zeus daliegend zu ihren Eltern Gaia und Uranos mit behender Geherde aufblickt (Hes. Theog. 470 ff.). Leider ist der obere Teil der Skulptur durch Bruch gänzlich zerstört. Auf der zweiten Seite (Abb. 362) wird die Täuschung des Kronos durch Rhea in grafsartiger Einfachheit und höchst würdig veranschaulicht. Der Gott thront in der angegebenen Haltung, übrigens zusehnend, und ist im Begriff, mit ruhigem Bedacht den in Windeln gewickelten Stein aus den Händen der schlichtern vor ihm dastehenden Rhea entgegenzunehmen. Eine Statue der Rhea mit dem eingewickelten Steine hatte schon Praxiteles gebildet, ob in einer Gruppe mit Kronos, ist zweifelhaft (Brunn, Künstlergesch. I, 337; Overbeck, Kunstmyth. II, 325). Die beiden übrigen Seiten des sehr schön gearbeiteten Altars, welche die Pflege des geretteten Zeuskinde und seine Einsetzung als Herrscher vorstellen, werden wir unter Zeus abbilden und besprechen. (Br.)

**Kybele.** Daß die phrygische große Göttin, die Bergmutter (*ἰσὴν ἡγάριον* Eurip.), welche in der Ver-

Bedeutung der griechischen Mythe einmal als Gemahlin des Kronos, dann als Mutter des Zeus, endlich bei den Römern als Mutter der Zwillingserbinder mit dem Beinamen Silvia (Übersetzung von *Opela*) auftritt, dieselbe Vorstellung in verschiedenen Spaltungen und Spiegelungen, sowie lokalen Umformungen ihres Wesens enthalte, mag als sicher gelten, ohne daſs es im einzelnen sich direkt nachweisen lieſe. Die Griechen klassischer Zeit erblickten in ihr die Mutter Erde, wie Soph. Phil. 395: *ἡμέτερά μῆδ' ἔστιν ἡ γῆ* un widersprechlich zeigt und die Vermengung mit Demeter Eurip. Hel. 1319 bestätigt. Nicht bloß Athen hatte einen hervorragenden Tempel, Metroon genannt, sondern auch in Boöten und im ganzen Peloponnes war der Dienst verbreitet und so geachtet, daſs ihr großes Gotterbild in Athen von Thedias (Paus. I, 3, 4) oder dessen Lieblingsschüler Agorkritos (Plin. 36, 17) gefertigt war. Den Grund der auffallenden Erscheinung, daſs man in Athen zu Perikles Zeit plötzlich einem ausländischen Gottesdienste eine hervorragende Stätte einräumte, findet Gerhard, Ges. Abhandl. II, 98—116 (über das Metroon), darin, daſs die mütterliche Erdgöttin als eine Urform der Athene Pollas und anderswo unter anderen Namen als schaffende Naturkraft und unsichtbare Urgöttlichkeit schon längst bekannt war und in Form roher und anionischer Steinhilder (s. Art. »Götterbilder«) auch Verehrung genossen hatte. Über den Anlaß des phrygischen Kultus s. das. S. 117. Ob die späterhin gewöhnliche Darstellung der Göttin auf dem Throne sitzend zwischen zwei Löwen, ein Tympanon in der Hand (Arrian. peripl. 9, mit jenem Meisterwerke in Zusammenhang steht, ist nicht zu bestimmen. Am ehesten dürfte die Rhea Parthia (Braun, Vorschule z. Kunstmyth. Taf. 36) in ihrer einfachen Gestaltung eine Weiterbildung dieses Typus enthalten. Dagegen sind neuerlich mehrere gleichartige Votivreliefs in Boöten, Attika, auf einigen Inseln und kleinasiatischen Plätzen nachgewiesen, welche jener Epoche nahestehen und die ältere, einfachere Kultusform der Göttermutter (ohne die spätere organischen Gebräuche) darstellen. Conze in Arch. Ztg. 1880 S. 1—10 hat durch die vergleichende Zusammenstellung dieser Monumente, welche ihrem Stile nach zum Teil ins 3. und 4. Jahrh. v. Chr. hinaufreichen, einiges Licht über das Wesen jener Göttin zu verbreiten gesucht. Eine der vollständigsten Reliefs in Boöten, griechischen Ursprungs (Abb. 863, nach Arch. Ztg. 1880 Taf. 4, 4), zeigt eine Felsgrotte, in deren Hintergrunde auf einer Basis ein weibliches Bild mit zwei Fackeln in den Händen aufgestellt ist. Davor rechts eine Göttin im langen Chiton und wallenden Mantel, auf dem Kopfe einen hohen Kalathos. Die Unterarme sind abgebrochen; nach analogen Darstellungen ist anzunehmen, daſs die Kybele in der Rechten ein Tympanon, in der Linken eine Opfer-

schale hielt. Neben ihr steht, etwas kleiner von Gestalt, ein jugendlicher Mundschenk in der Chlamys mit der Kanne in der gesenkten Rechten, der linke Arm ist (wie an allen andern Reliefs) zerbrochen. Oben links am Rande der Grotte der bartige Acheleuskopf, als ein Wasserdämon, wie oft. In der Mitte oben Pan sitzend zwischen zwei liegenden Wildern; dann auf jeder Seite noch ein Tier, nach zoologischer Autorität loggenähnliche Hunde. Unten steht links vom Mundschenken und neben der Göttin je ein Hund ohne Kopf. — Außer der Figur der Kybele, welche durch bekannte Abzeichen (Löwen,



Abb. 863. Votivrelief für Kybele.

Tympanon, Moling) auf vielen gleichartigen Reliefs sicher steht, einmal auch durch Inschrift als *μῦντρον* bezeichnet ist, erscheint hier ein Idol, offenbar aber ein fackeltragendes Mädchen, welches als Kora oder besser als Hekate scheint gefaßt werden zu müssen. In dem Mundschenken aber, der immer in gleicher Haltung und meist mit der Kanne (*κρυκεύς*) zur Seite steht, erkennt Conze den samothrakischen Hermes Kadmilos, der bei Varro, Ling. Lat. VI, 88 als *camillus* ein *diuus quidam administrans diis magnis* heißt. Hermes erscheint schon bei Homer u. 825 als Protektor der Mundschenken, und bei Sappho (Fig. 32 Schindw., *Ἐρμῆς δ' ἔλεν ὄρνιθ' ἑοικὸς εὐνοχόου*). Sichergestellt wird seine Person aber durch den auf einem Exemplare ihm gegebenen



Heroldstab, für welchen auf einem andern, wie es scheint, und sicher auf einem Relief, wo er die Nymphen führt, ein Füllhorn eintritt, etwa um ihn als Regensgott (Bátrup *ibid.*) zu bezeichnen. Ist hiernach auf unserem Relief die Gottermutter als waltende Erdgöttin vereint mit dem Regenspender und der fernher leuchtenden Mondgöttin, deren Zauberkraft ebenfalls Gedeihen gibt oder nimmt, so bedarf das Acheloushaupt als fließendes Wasser (anstatt der Quellnymphen) und der Hirschschützer Pan (*ἰσθαός περδίας κισπός* nennt ihn Pindar) mit seiner wälschen Meute keiner weiteren Erklärung; nur die Hute neben Hermes bleiben unverständlich, falls man nicht an den lydischen *κρυπτός* (Hippomachus fig. 1, 2) denkt oder sie der Hekate zuteilen will (vgl.



564. Die Gottermutter steht in Rom auf.

den Artikel S. 633). Ein bemaltes Terrakottarelieff dieser Art abgeb. Furtwängler, Sammlung Salusroff Taf. 137, vgl. dazu den Text. Die in der Masse späterer Statuen, Münzen und Reliefs herkömmliche Vorstellung der Kybele zeigt uns dagegen die Göttin entweder quer sitzend auf einem Löwen (genau nach Soph. Phil. 398: *καρποκόρου Λαόντων ἐπέδρε*; auch Nikomachos malte nach Plin. 35, 108: *matrem deum in leone sedentem*), oder thronend zwischen zwei Löwen, oder zu Wagen von einem Löwengespann gezogen. Sie erscheint dabei stets vollbekleidet mit kurzärmeligem Chiton und großem Überwurf, dessen Zipfel aber die linke Schulter herabhängt; auf dem Haupte die Mauerkrone, an welche hinten der Matronenschleier geknüpft ist. In den Händen hält sie Scepter und Tympanon; später auch wohl eine Geißel aus Knöcheln und einen Lorbeerzweig, seltener ein Füllhorn (Statuen bei Clarac pl. 395—396 C). Ihr Begleiter, Diener und Liebling ist der entmannte Phryger Attis, über dessen Figur u. oben S. 326. Sein Wesen und Schicksal wird allmählich zum Mittel-

punkte des lykischen Kybelodienstes, der »Heiligen« verdrängt bei dem niedern Volke fast die Göttin selber, deren Kultus in Rom auf die feierlichste Weise Eingang gefunden hatte. Die Verherrlichung dieses bedeutungsvollen Ereignisses (Liv. 29, 10 ff.) durch eine Wunderlegende (Ovid. Fast. IV, 247) sehen wir auf einem ziemlich frühen Votivrelief, wahrscheinlich der Nachbildung einer bedeutenderen Tempusculptur (Abb. 864, nach Righetti, Campidoglio II, 312), einfach und angemessen dargestellt. Die Vestalin Claudia Quinta, deren Ehrbarkeit angezweifelt war, zieht das bei niedrigem Wasserstande feststehende Schiff den Tiber hinauf. Obwohl nach dem Geschichtsbericht die Römer damals von Attalos aus Pergamon nur einen heiligen Stein, allerdings das älteste Idol der Gottermutter, erhielten, hat der Künstler mit richtigem Gefühl vorgezogen, hier ihr Sitabild zu zeichnen. Das sonderbare Wort *Navisalvia* in der Inschrift will man zugleich auf die samothrakischen Mysterien der schiffbesitzenden Diakuren beziehen, deren Einmischung in den Kybelodienst nicht ganz unglaublich ist. Vgl. Kybele auf einem Schiffe, Annot. 1867 (ax. G).

Unter der Menge der Denkmäler römischer Kaiserzeit, in welcher sich der Kult der Kybele und des Attis über alle Länder der Reiches verbreitet hatte, wählen wir die reichste und doch verhältnismäßig einfache und klare Darstellung der beiden Hauptseiten eines Taurobollenaltars aus Zoega, Basiril. I, 13 (Abb. 865, 866) zur Vorführung der typischen Gestalten und Attribute. Kybele fährt mit dem Löwengespann, thronend in der schon beschriebenen Kleidung, Tympanon und Lorbeerzweig in den Händen; sie sucht den verlorenen Attis, welcher sich hinter der Fichte verborgen hält und ihre Ankunft erlauscht. Er trägt die geknüpfte Hose, den Bauch entblößt und eine Chlamys über die Schulter. Neben ihm steht angelehnt das Pedum; auf dem Baume sitzt der Hahn, »um Attis' Versteck zu verraten«. Auf der Kehrseite nimmt die heilige Fichte (als immer gründer Baum?) die Mitte ein; sie ist geschmückt mit der Syrinx des Hirtenjünglings und den Glocken, welche mit Zimbeln wechseln, ferner mit Opfergeräten, als Schlüssel, Wasserschale, Räucherbüchse. Ein Hahn und drei kleinere Vögel, darunter nach Zoega ein Falke, den Aelian. H. A. 12, 4 als Spielzeug der Gottermutter nennt, beleben den düstern Baum, unter welchem Widder und Stier, beide mit breiten Binden um den Leib und Bändern an den Hörnern gesiert des Opfers gewärtig sind, zu dessen Andenken der Altar errichtet ist. Die Inschrift, deren Anfang zu lesen: *Matria Deum Magnae Idaeae etc.*, bezeugt durch Angabe der Konsuln, daß 295 n. Chr. die Bluttaufe mit dem Widder- oder Stieropfer (wahrscheinlich hier beides zugleich) stattfand, deren Gerüche freier (R. Myth. 738) beschreibt, welcher auch Nachweisungen über ähnliche Denkmäler gibt.

Besonders merkwürdig ist ein Altar in Attika, abget. und beschrieben Arch. Ztg. 1865 S. 73 Taf. 177. 178, dessen Bildwerke zugleich die herakleischen Demetermysterien feiern. Die ausgedehnten Anlagen des Metroon in Ostia sind beschrieben Annal. Inst. 1868 p. 362 ff.

schen Relief bei Righetti, Campidoglio I, 120 (Abb. 867). (Dafs das berühmte Gemälde eines Archigallus von Parrhasios, welches Kaiser Tiberius hochschätzte und in seinem Schlafzimmer hatte, Plin. 35, 70, etwas anderes, wahrscheinlich einen Attis, vorstellte, ist selbstverständlich.) Wieseler, Alte Denkm. II II. 5 S. 12

MD·M· ET· ATTINIS



L· CORNELIVS· SCIPIO· GREITVS  
V· C· AVGV· TAVROBOLIVM  
SIVE· CRIOBOLIVM· FECIT  
DIE· III· KAL· MART  
T· VSCQ· E· TANVLLING· COSS

300 (Zu Seite 306.)

Altar der Kybele.



300 (Zu Seite 306.)

»Auf andern Denkmälern sehen wir Attis bald einsam unter der Fichte, an welcher ein Tympanon hängt, nur in Begleitung eines Widlers (worin die Phantasie späterer Jahrhunderte eine Anspielung auf das Thierzeichen des Frühlings erblickte); bald neben dem Thron der Dindymene, auf deren andrer Seite die Fichte mit heiligen Geräten steht; bald gegenüber der thronenden Göttin, welche ihm die Hand hinstreckt; bald auf eine Fichte geleitet vor dem Tempel, wo die Göttin zwischen ihren Löwen sitzt. Am häufigsten aber, jedoch nur auf den für die Megalesien geschlagenen Kentornaten, zeigt er sich nach überstandnen Qualen triumphierend an der Seite seiner Schützerin auf dem mit vier Löwen dahinjagenden Wagen.« (Zoega, Basil. I, 55.)

Im Anschluß an die Bemerkungen über diesen langgelebtesten aller heidnischen Kulte geben wir noch das Bild eines Archigallus, eines Erzpriesters der Kybele im feierlichen Kostüm nach dem capitolini-

Denkmäler 4. klass. Altertums



307 Kybelopriester

beschreibt das Relief nach den Vorgängern wie folgt.

»Auf dem Haupte hat er einen Lorbeerkranz mit drei Medaillons, von denen das mittlere nach Visconti mit dem Bilde des ionischen Zeus, die beiden andern mit dem des Atys oder nach Foggini des Atys und Kombabos verziert sind. Mit dem Kranze stehen wohl in Verbindung die gefiederten Wollenbinden, welche paarweis unter dem Schiefer hinter jedem Ohre auf Brust und Loh hinabfallen. Die Ohrfläpchen sind mit Gehängen versehen. Den Hals umgibt ein gewis als goldene zu denken-

des Band mit zwei Schlangenköpfen, die in denselben Ring beißen. Auf der Brust gewahrt man ein Schild in Form eines Adicula mit dem Bilde des Atys, welcher anscheinend die Hand auf den unteren Teil des Gesichts legt (nicht den Finger auf den Mund, zur Andeutung des bei den Mysterien zu beobachtenden Schweigens, wie Foggini sagt, aber auch nicht unter das Kinn, wie Platner, um ihn zu berichtigen, angibt). Dazu kommen andre auf die Würde bezügliche Attri-



hute. Mit der rechten Hand hebt der Priester etwas, das den Beschauern entweder als eine Art von Handhabe oder als eine Mohnfucht, aus der drei Ölzweige hervorgehen, oder als ein Granatweig nebst einer Frucht dieses Baumes erschießen ist; in der linken hält er ein Gefäß mit Früchten, unter denen man einen Pinienapfel und Mandeln, die ebenfalls in den Sagen von Kyla und Atya eine Rolle spielen, erkennt. Darüber, im Bausche des Schleiergewandes, liegt der an beiden Enden mit einem bärtigen Kopf geschmückte Stiel einer Geißel, auf deren drei herab-

großen, idäischen Göttermutter (*Magna Mater*) erscheint als Halbfigur vor einer als Muschel gebildeten Nische, mit der Schale auf einen kleinen Altar stehend. Außer dem langen Schleier trägt sie um den Kopf Priesterbinden, oben mit Schleifen verziert, mit den Enden auf die Brust herabfallend. Auf der Brust hängt ihr ein bärtiges Bildchen (*epitaphion*), nach Visconti des Zeus (als des Sohnes des kretischen Rhea), auf den auch der Adler am Altare und der von ihrer rechten Hand gehaltene Eichenzweig deuten.



Abb. 858. Priesterin der Kyla.

hängenden Schürzen Knochen zu bemerken sind (*αὐτὴ δὲ ποταλάειρα* Plut. adv. Colot. 33), womit die Gallen gestächtigt wurden. Zu den Seiten sind ein Cymbelpaar, ein Tympanon, eine phrygische Flöte mit einem geraden und einem gekrümmten, hornähnlichen Rohre und eine Chora (von ähnlicher Form wie in dem Relief Abb. 866) aufgehängt. Vgl. über diese Attribute das Epigramm der Anthologie bei Jacobs, *Delectus* I, 6.

Als ein vollkommenes Seitenstück dieses Priesterbildes gibt sich dasjenige einer Priesterin im Vatican (Abb. 858, nach Mus. Pio-Clem. VII, 18). Beide Reliefs waren ohne Zweifel Weihgeschenke für Tempel. Die Römerin Laberia Felicia, Großpriesterin der



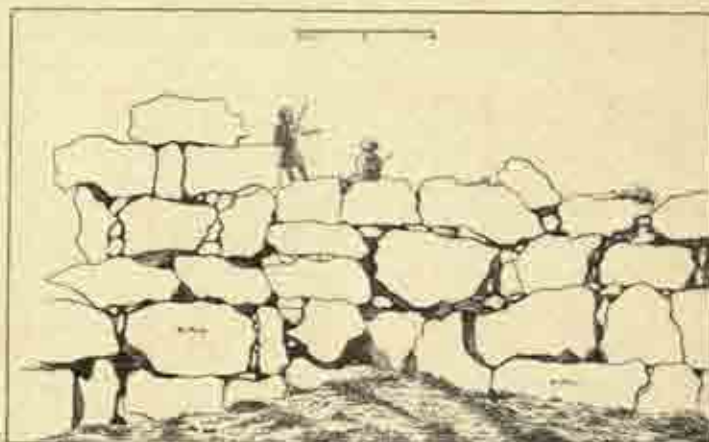
Abb. 859. Asiatisches Idol.

Eine ganz phantastische Vorstellung schließlich der älteren asiatischen Kyla zeigt ein archaisierendes Idol aus späterer Zeit (Abb. 859), von Gerhard, *Ges. Abhandl.* II Taf. 69, 3. Idäische Aphrodite als Muttergöttin genannt und beschrieben: «ein von zwei Kindern [Pforden?] im Festzug getragenes leicht beheldertes Idol, kenntlich als Aphrodite durch leichte, zum Teil abgestreifte und linksseitig taumelnd erhabene Bekleidung, wie durch die der Brust angenäherte rechte Hand, als mütterliche Göttin allen Erschaffenen durch die am Kalathos ihres Hauptes aufsteigenden Sphinx- und Löwenpaare». Die Erzfigur stammt aus dem sog. Grabe Achills (s. Lechevalier, *Voyage de la Troade* II, 339). [Bm.]

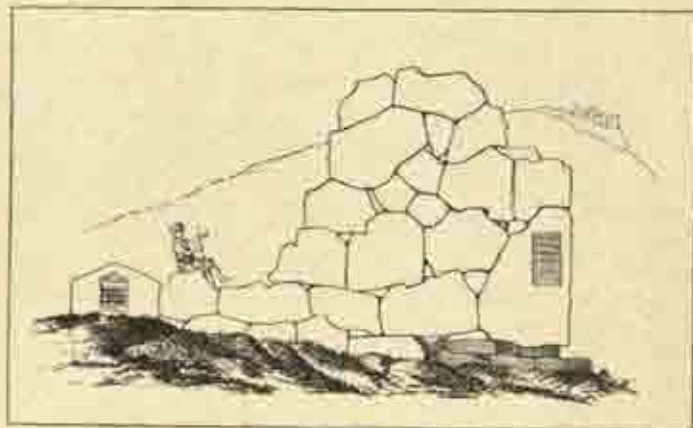
**Kyklophenau.** Als die ältesten Baumeister und Bildner in Griechenland wurden die Kyklopen genannt. Dieselben sind wohl zu unterscheiden von den titanischen Kyklopen, den Personifikationen des Gewitters (Arges, der Leuchtende, Steropes oder Asteropes oder Anteropalos, der Blitz; Brontes, der Donner; Hes. Theog. p. 139 ff.; Apollod. I, 1, 20), ebenso von den homerischen Hirten und von den Gehilfen des Hephaistos. Unsere Kyklopen, der Sage nach so benannt nach ihrem Könige Kyklops, waren eine Haulwerkergilde, weshalb sie auch γαστροπόροες oder χειροπόροες, »die bloß Hand und Bauch sind«, heißen. Sie sollen ursprünglich in Thracien ansässig gewesen sein, von wo aus sie nach Kreta und Lykien zerstreut wurden. Von König Proitos wurden sie nach Argos (vgl. Kuxlaunf bei Eur. Or. 965) gezogen und befestigten dort Tiryns und Mykenai. Auch die Labyrinth (wahrscheinlich bergmännische Bauten) bei Nauplia wurden ihnen zugeschrieben. An plastischen Werken sollen sie das Löwenthor von Mykenai und ein steinernes Medusenhaupt in Argos gefertigt haben. Der ganze Mythos von den bauverständigen Kyklopen ist offenbar ein etymologischer: die Kyklopen sind die Erbauer eines κύκλος, eines Mauer rings. Dafs ihre Zahl auf sieben angegeben wird, hängt einfach mit der häufig wiederkehrenden Zahl der Stadttore (ὄβρις ἐνδύμλος Ilias IV, 406) zusammen. (Die Belege siehe bei Overbeck, Schriftquellen zur Gesch. d. bildl. Künste bei den Griechen I—26.)

Von den den Kyklopen zugeschriebenen Werken besitzen wir noch die Mauerbauten der Burgen von Tiryns und Mykenai und das Löwenthor an letzterem Orte. Der Stil des letzteren, von dem oben S. 321 die Rede war, weist uns auf asiatische Einflüsse, so dafs seine Verfertiger in der That aus Kleinasien, speziell Lykien, eingewandert sein mögen. Von den Mauern von Tiryns berichtet Pausanias (II, 25, 8): »sie bestehen aus unbehauenen Steinen, von denen ein jeder so groß ist, dafs auch nicht der kleinste von ihnen von einem Joche Maultieren auch nur von der Stelle fortbewegt werden könnte. Kleine Steine sind schon von alters her eingefügt, so dafs jeder derselben den großen zur Verbindung (ἀρμатура) dient.« Diese Bauweise zeigen auch die erhaltenen Reste, von denen Abb. 870, nach Gell, Probestücke

von Städtenauern des alten Griechenland Taf. V, eine Anschauung bietet. In weniger roher, weit sorgfältiger und kunstvoller Weise ist die Mauer von Argos (Abb. 871, nach Gell Taf. I) konstruiert. Hier sind die Steine vieleckig, polygon zugehauen und sorgsam in einander gefügt, so dafs eine Anfüllung mit kleineren, aber ebenfalls behauenen Steinen nur selten notwendig war. Mörtel oder ein sonstiges Bindemittel ist weder hier, noch bei andern kyklo-



870 Mauer von Tiryns.



871 Mauer von Argos.

pischen Bauten angewendet. Noch regelmäßiger ausgeführt, mehr dem Quaderbau sich nähernd, ist die Mauer von Prophis in Arkadien (Abb. 872, nach Gell Taf. XVIII). Von besonders sorgfältiger Arbeit ist die Stützmauer der untern Terrasse der sog. Pnyx zu Athen, von der oben auf Abb. 162 eine Probe gegeben ist. Hier sind einzelne Blöcke sogar sauber umrandet.

Früher hat man aus der Konstruktion dieser Werke, je nachdem sie rohere oder mehr dem Quaderbau sich nähernde Fügung zeigt, Schlüsse auf das Alter ziehen wollen. Man ging nämlich von der Voraussetzung aus, der Polygonbau sei nur eine rohe



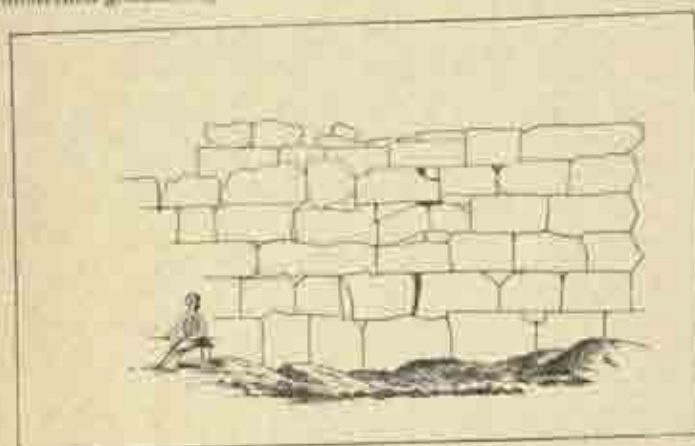
Vorstufe des Quaderbaues gewesen. Dem ist aber nicht so: der Quaderbau ist ebenso alt wie der Polygonbau. Man wälzte den Quader- oder Polygonbau an, je nachdem der Stein brach. Lieferte der Steinbruch regelmäßig brechende Steine, so war der Quaderbau oder eine diesem angenäherte Weise am Platze, lieferte er aber unregelmäßig brechende, dann war es natürlich der Polygonbau. Die Konstruktion ist also einfach abhängig vom Material. Aber auch innerhalb des reinen Polygonbaues gibt die rohere oder feinere Fügung der Steine (unbehauen oder behauen, Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Füllsteinen) noch keineswegs ein Kriterium für die Altersbestimmung. Häufig sind die Restaurationen polygoner Stadtmauern viel roher als die ursprünglichen Bestandteile. An den Mauern von Mykenai finden wir Polygonbau scharfer Fügung mit kleinen Füllsteinen gleichzeitig neben feinerem Gefüge ohne

Man hat die Bauweise wohl auch als die pelagische bezeichnen wollen, indem man sie auf die pelagische oder griekische Kultur beschränkt glaubte. Wir finden sie aber nicht allein in Griechenland und Italien, sondern auch in Ägypten, Kleinasien, auf Sicilien, Sardinien, in Spanien u. s. w. Sie ist also eine primitive, unter gleichen Materialbedingungen überall sich findende Weise. Über das Pelagikon zu Athen vgl. oben S. 152.

Kehren wir zur Betrachtung der Mauern selbst zurück, so haben wir noch der Mauergerien zu gedenken, wie sie besonders gut in Tiryns, aber auch sonst, z. B. in Mykenai, erhalten sind. In einem Teile der Burgmauer laufen zwei durch Überkragung hergestellte, spitzbogige Gänge neben einander, in einem andern Teile derselben ein ähnlicher Gang mit einer Reihe bis zum Boden reichender Fenster- oder Thoröffnungen nach der Stadt zu (Abb. 873\*, nach Arch. Ztg. 1845 Taf. 26). Der Zweck dieser Galerien ist nicht völlig klar, doch dienten sie gewiss

fortifikatorischen Zwecken.

Die Mauern sind durch Thore durchbrochen. Ihre Überdeckung fand in verschiedener Weise statt. Reber (Gesch. d. Bank im Altert. S. 231) scheidet fünf Arten. Die einfachste Art ist die, welche uns das Löwenthor von Mykenai zeigt (Abb. unter «Mykenai»). Auf zwei etwas zu einander geneigten Seitenpfosten ruht der gewaltige Deckblock. Zur Entlastung desselben ist oberhalb ein Dreieck durch Überkragung ausgepart. Die Lücke wurde durch die



873 Mauer von Tiryns. (Zu Seite 804)

Füllsteine und Quaderbau. Auch das etwa gleichzeitige wg. Schatzhaus des Atreus darunter (s. «Mykenai») zeigt keineswegs polygonen, sondern durch seinen regelmäßigen Bau, da nur auf diesem Wege die Spitzkuppel konstruiert werden konnte. Der reine Quaderbau mußte fast mit Notwendigkeit bei Anlage der Thore und Bastionen, an den Ecken der Mauern, überall, wo es sich um schwierigere konstruktive Aufgaben handelte, in Anwendung gebracht werden. Dagegen erhielt sich der Polygonbau, selbst nachdem der Quaderbau allgemein üblich war, bis in die spätesten Zeiten für bestimmte Zwecke, so besonders für Futtermauern.

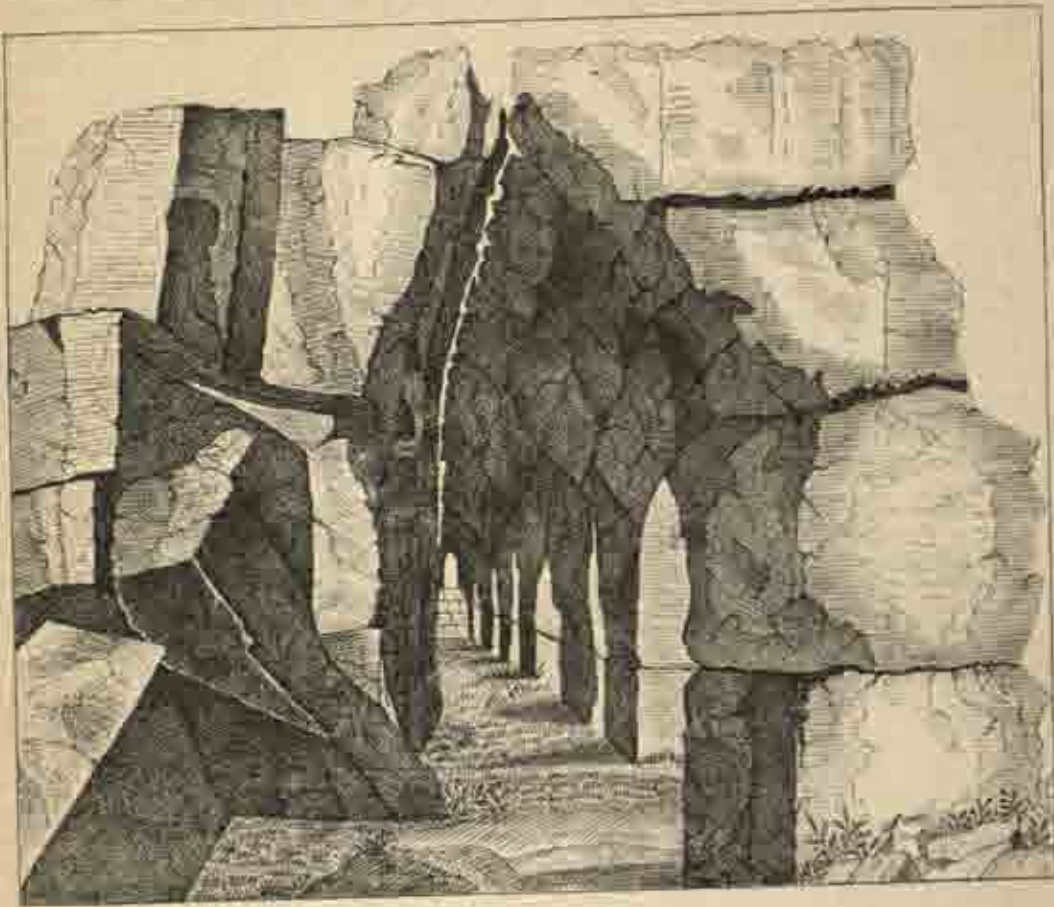
Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Benennung Kyklopenbau für Polygonbau wohl eine bestimmte Konstruktionsweise bezeichnet, aber keineswegs eine Altersbestimmung enthält. Mit Sicherheit können wir polygonen Bauten nur datieren, wenn wir für die Zeit ihrer Erbauung sichere Zeugnisse haben, wie das z. B. der Fall ist bei Mykenai oder Tiryns, welches schon Homer (Ilias II, 559) muremert nennt.

mit den Löwen geschmückte Reliefplatte geschlossen. Die zweite Art zeigen uns Abb. 874 und 875 (Thore von Samos und Phöglia). Hier wird die Thoröffnung oben durch überkragende Steine verengt und dann erst durch einen Block geschlossen. Abb. 876 (Thor von Delos) zeigt uns eine dritte Art, bei der die Öffnung durch zwei spärrenartig schräg gegen einander gestellte Blöcke gedeckt wird. Die vierte Art machen Abb. 877 und 878 (Thore von Musölunghi und Messene) deutlich. Die Überdeckung wird hier hergestellt durch allmähliche Überkragung. Die Köpfe der Steine sind nach der Neigung des Thores abgeschrägt. Die Überkragung kann entweder gleich vom Erdbofen beginnen (Abb. 877) oder erst in einer gewissen Höhe (Abb. 878). In Abb. 879 und 880 (Thore von Theorikos und Ephesos) sehen wir dasselbe Verfahren, nur hat man hier die Steinköpfe nicht einfach abgeschrägt, sondern in kleiner Kurve behauen, so daß wir den Eindruck eines spitzbogigen Ge-

\* Die Abbildungen 873–880 sind auf Tafel XY zusammengezeichnet.







873 Mauerwerke von Tivoli



874



875



876



877



878

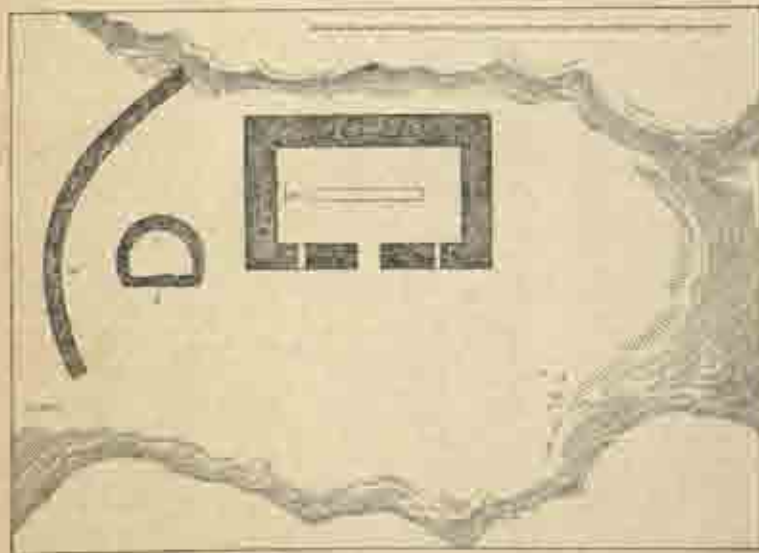


879



880

Allgemeine Thorbildungen.



881



882

Reste des alten Ocheus auf Euböia.



883





wölbes erhalten. In Italien wurde zur Überdeckung der Thoröffnungen schon frühzeitig der Rundbogen resp. das Tonnengewölbe verwandt (Abb. 874—880, nach Reber).

Eigentliche Türme kennen die uralten kyklopischen Befestigungen nicht, wohl aber rechtwinkelig vorspringende, viereckige Bastionen, besonders zum Schutze der Thore. Wenn nun die Kyklopen von Aristoteles (bei Plin. VII, 195) als die Erfinder der *turres* (τόπαις, τῑρῑς) bezeichnet werden, so haben wir unter diesem Ausdrucke offenbar Burgen, Festen zu verstehen. Die Homerische Zeit dagegen kennt schon Türme (νόπρον).

Außer diesen Befestigungsbauten besitzen wir in kyklopischer Bauart, jedenfalls sehr alter Zeit, einige Steinbauten im südlichen Euböia, welche wahrscheinlich sakralen Zwecken dienen. Am bekanntesten ist das der Hera zugeschriebene Heiligtum auf dem Berge Ochia, von dem Abb. 881—883, nach Mon. Inst. III, 37, Grundriß, Außen- und Innensicht zeigt. Das Gebäude besteht aus einer länglichen Cella von 12,70 : 7,70 m mit einer Thür und zur Seite je einem Fenster auf der einen Langseite. Die Mauern sind hergestellt aus dem Stein des Felsens, unter dem der Bau steht. Da der Stein, Kalkschiefer, in ziemlich regelmäßigen, langen, breiten, dünnen Platten bricht, macht das Ganze fast den Eindruck eines Quaderbaues. Die kleinen Ungleichheiten in der Höhe, Länge und Breite der Platten werden durch kleinere Plättchen ausgefüllt. Höchst interessant ist die Bedachung. Auf alle vier Wände hat man schräg zur First aufsteigende Platten gelegt, von denen eine über die andre überkrängt, aber so, daß jede überkrängende Platte bis zur Außenkante der Wand reicht, mithin ihr Auflager noch auf der Mauer hat. Um das Aufhängen der Platten zu vermeiden, also das Schwergewicht auf die Wände zu verlegen, hat man die Platten so geschnitten, daß sie an dem auf der Mauer lagernden Ende dick, an dem überkrängenden aber viel dünner sind. Bei andern Bauten Euböias ähnlicher Konstruktion hat man die Platten in den auflagernden Teilen noch durch Steine beschwert. Über der Thür besteht das Dach nur aus einer einzigen großen Platte. Oben bilden die Deckplatten aber keine First, sondern lassen eine längliche Lichtöffnung von 6 m Länge und  $\frac{1}{2}$  m Breite, so daß das Innere hypäthral erscheint, wir hier also den ältesten Hypäthraltempel zu verzeichnen haben. Die ganze Bauweise ist eine kyklopische, in ihrer Besonderheit nur modifiziert durch das Material. Wir sind nicht berechtigt, hier eine besonders von den Bewohnern des südlichen Euböia, den Dryopern, geübte Bauweise (vgl. Bursian, Arch. Ztg. 1855 N. 82) zu erblicken. [J]

**Kyknos.** Daß die verschiedenen mythologischen Personen dieses Namens mit einander zusammen-

hängen, ist grundsätzlich zwar anzunehmen, jedoch nach der gründlichen Umwandlung des ursprünglichen Dämonentypus in Figuren des Epos oder des Märchens nicht mehr zu erweisen. Wir haben es hier nur mit dem Sohne des Ares und der Pyrene zu thun, einem Gewitterhelden, der in den apollinischen Kultus verflochten im späteren Epos als Ritter und Wegelagerer auftritt und von Herakles bezwungen wird. Der Vorgang war außer im Hesiodischen Heraklesschilde auch von Stesichoros poetisch geformt und muß demnach in Tempellegenden eine hervorragende Rolle gespielt haben, worauf ebenfalls das häufige Vorkommen auf älteren Vasenbildern (es werden etwa 25 Vorstellungen gezählt) hinweist. Bei dem Vortrage der Begebenheit behauptet sich in dessen wie auch sonst dem Epos gegenüber die künstlerische Freiheit; eine wesentliche Abweichung einzelner Denkmäler besteht nämlich darin, daß nach dem Falle des Kyknos und dem Eintritte des Ares in den Kampf Zeus nicht bloß wie bei Hesiod (Scut. 383) Donner erschallen und Blutstropfen regnen läßt, sondern sich in eigener Person zwischen die Kämpfenden wirft und Frieden gebietet; falls nicht dieselbe Wendung etwa von Stesichoros angegeben war. Für weniger auffallend darf es erachtet werden, daß dem Herakles in mehreren Fällen gerade der von Hesiod so umständlich beschriebene Schild fehlt, obwohl der Held ein Schwert führt. Auf jüngeren Bildern kommt er auch mit Keule und Bogen bewaffnet vor. Wie die alten Reliefs am amykläischen Throne und auf der Burg von Athen, welche Paus. III, 18, 7, I, 27, 7 erwähnt, gestaltet waren, wissen wir nicht; doch darf man vermuten, daß ein höchst altes Vasengemälde bei Gerhard, Anecd. Vasen. II, 122, 123, welches durch streng symmetrische Anordnung und Zahl der Figuren hervorsticht, einem bedeutenderen Vorbilde entnommen ist. Wir sehen dort nämlich Kyknos selbst schon gefallen am Bogen liegen, Herakles kämpft gegen Ares ermutigt von Athena, aber gerade jetzt tritt Zeus selber mit dem Blitze in der Rechten zwischen die Kämpfenden. Zu beiden Seiten jagen die Viergespanne der Helden nach auswärts gerichtet davon; Wagenlenker ist für Herakles Iphios und für Ares sein Sohn Phobos; neben und vor Herakles Wagen aber zeigen sich Poseidon und Nerens, gegen Phobos gewandt Apollon und Dionysos, alle wiederum symmetrisch gestellt und der erste jedes Paares mit heftig abweichender Gebärde; der andre ruhig, weil in größerer Entfernung gedacht. Ihre Anwesenheit findet Gerhard sehr fein mit dem Hinweise auf die vom Künstler angenommene Örtlichkeit motiviert, indem nämlich Herakles' Rosse vom phäakischen Hafen Pagassai flüchtend sich in Poseidons Element zu stürzen, die des Phobos aber Apollons Tempelfrieden zu stören im Anlaufe sind. — In den einfacheren Darstellungen, deren eine wir

nach Gerhard, *Auserl. Vasenb.* II, 121, 1 (Abb. 884) wiedergeben, bekämpft Herakles mit dem Schwert (hier ohne Schild) den lauzenbewehrten, schon sinkenden Gegner Kyknos. Athena, gerüstet mit helmem Helm und der Aegis, deren Schlangen konventionell

Götterkönig durch nichts besonders charakterisiert ist, war dem augenknudigen Griechen seine Deutung unzweifelhaft (auf älteren Vasengemälden werden die Götter sehr oft ohne ihre Attribute dargestellt); hier aber bietet die Wiederholung der Scene mit



884. Zweikampf des Herakles und Kyknos.

als Troddeln gedreht sind, scheint ihrem Lieblinge mit der Lanze thätige Hilfe zu bringen, ebenso anderseits Ares seinem gefährdeten Sohne. Da schreitet aber mitten zwischen die Kämpfer Vater Zeus und mit der Rechten eigenhändig Herakles Arm fassend wird er sofort dem Erlösen erzwungen. Obwohl der

einzelnen Namensinschriften volle Gewalt. Im einzelnen bemerke man auf dem Schilde des Ares den bacchischen Epheukratis, ferner seine und der übrigen Götter hervorragende Größe. — Neueste Aufzählung der Kunstwerke Arch. Ztg. 1879 S. 187; *Annal. Inst.* 1880 p. 78. [Bm]







## L

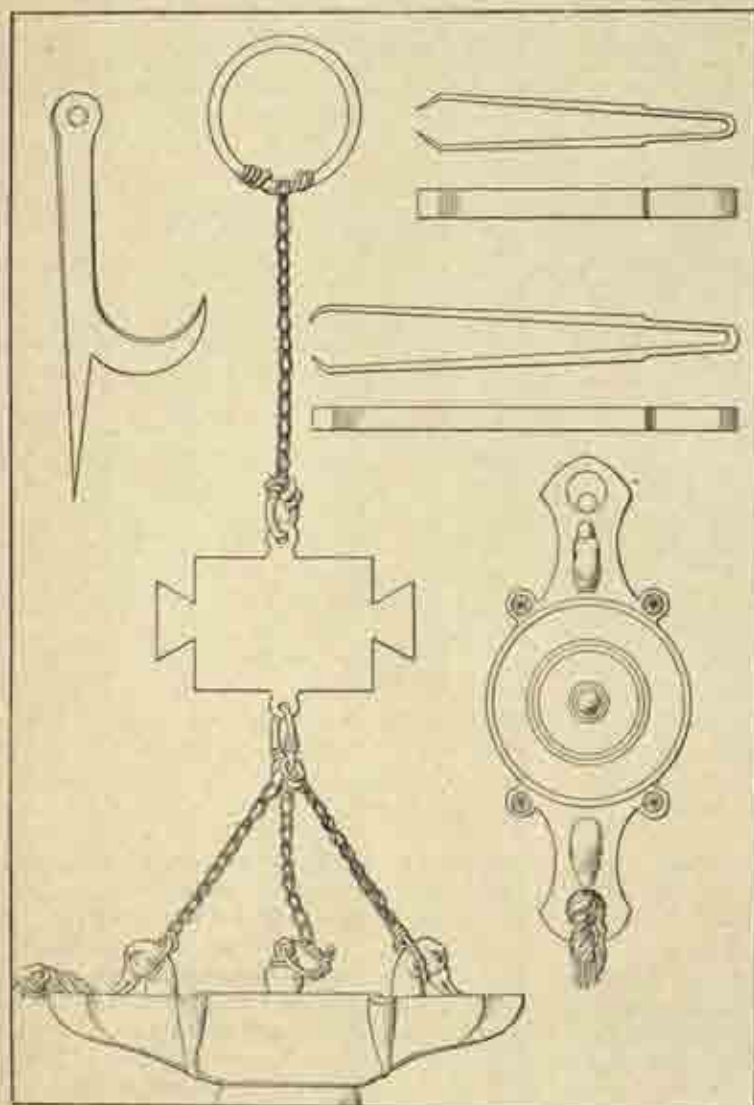
**Lampen.** Die Lampen (*λύχναι, lucernae*) sind im Altertum die weitaus am meisten verbreiteten Beleuchtungsgeräte für das Haus. Fackeln pflanzte man bei Ausgängen auf der Straße zu verwenden (s. Art.), nur in der heroischen Zeit, für welche der Gebrauch der Lampen nicht sicher nachweisbar ist (der *χρῆσις λύχνος* der Athene, Od. XIX, 33, ist vermutlich etwas anderes), kamen auch im Innern der Häuser Fackeln, welche an Haltern befestigt waren, neben Leuchtpflanzen oder Feuerbecken zur Verwendung. Kerzen kommen in Griechenland nur selten vor, und in Italien, wo sie größere Verbreitung hatten, war ihre Anwendung jedenfalls nicht entfernt so allgemein wie die der Öllampen. Die antiken Öllampen nun beruhen, so sehr sie sich auch hinsichtlich des Materials, der Form und der Ausstattung unterscheiden mögen, doch durchweg alle auf dem gleichen Prinzip; technische Fortschritte hat das Altertum gerade im Beleuchtungswesen ganz und gar nicht gemacht. Ihre Bestandteile sind demnach überall ein Behälter für das Öl und dann angebracht die Schnauze oder Tülle für den meist aus Flachs oder sonstigen Pflanzensamen bereitgestellten Docht. Die einfachste Form der Lampe enthält weiter nichts als diese beiden Teile, der meist ziemlich flache und fast immer rund oder oval gestaltete Ölbefüller hat oberhalb ein Loch zum Einfüllen des Dochtes. Dazu kommt dann aber meistens noch, beinahe bequemerem Tragens, ein Griff,

henkel, oder ringartig geformt, welcher in der Regel an der der Tülle entgegengesetzten Seite angebracht ist. Weitere Abwechslung kommt in die Lampenform dadurch hinein, daß anstatt einer einzigen Dochtschnauze deren mehrere, zwei, drei, vier u. s. w., ja an manchen besonders großen Exemplaren sogar zwölf und zwanzig angebracht werden, deren natürlich jede einen besonderen Docht braucht, weshalb gleichzeitig mit der Vermehrung der Schnauzen auch der Körper des Ölbefüllers größer werden mußte; die Lampen wurden nach der Zahl der Tüllen als *διπλός, τριπλός* etc. bezeichnet. Ferner finden wir die Lampen bald mit flachem Boden, bald mit Fuß versehen; und metallene Exemplare sind außerdem öfters mit Kettchen versehen, an denen man sie tragen oder aufhängen konnte. Ein Beispiel hierfür ist Abb. 885 (nach Roux und Barré, Pompeji und Herculaneum VI, 39), eine bronzene Lampe aus Stabia, eindochtig mit noch erhaltenem Reste des aus Flachs gemachten Dochtes; die beiden Kettchen, an denen sie hängt und die sich weiter oben vermittelt eines Ringes zu einer einzigen vereinigen, sind an Schwanenköpfen befestigt; an dem dritten, zwischen jenen sichtbaren Kettchen ist der Deckel angebracht, vermittelt dessen das zur Auffüllung des Öls bestimmte Loch verschlossen wird. (Vgl. die Ansicht der Lampe von oben.) Die Platte, durch welche die Kette unterbrochen wird, war zur Anbringung einer Inschrift,

wahrscheinlich des Namens des Besitzers, bestimmt, ist aber leer geblieben. Auf derselben Abbildung sehen wir noch einige zu den Lampen gehörige Geräte abgebildet: rechts zwei kleine Zangen, womit man die Lampen putzte, resp. den Docht kürzte, und links einen kleinen Haken, um den Docht, wenn

die Fülle der Darstellungen sehr mannigfaltig, ob schon Bildwerke von wirklichem Kunstwerke darunter sehr selten sind, da das meiste gewöhnliche Handwerks- oder Fabrikarbeit ist. Eine kleine Auswahl pompejanischer Thonlampen geben wir in Abb. 886 (nach Roux und Barré VI, 41); davon sind vier mit

je einer, zwei mit je zwei, eine mit drei Schnauzen versehen. Die Darstellungen zeigen einen jugendlichen Herakleskopf mit Löwenfell, einen Adler, welcher einen Hasen zerfleischt; Herakles im Kampfe mit dem die Hesperidenapfel hütenden Drachen; Tyche mit Füllhorn und Steuerrohr; Isis mit dem Sistrum, umgeben von Harpokrates mit Füllhorn und dem hunds-köpfigen Anubis, endlich einen Hermeskopf. Die siebente Lampe, welche keine Darstellung hat, ist dafür durch ihre Halbmondform (die Handhabe ist abgebrochen) interessant. Von den Darstellungen der Thonlampen gibt es einige, aus älterer Zeit stammende Sammlungen von Bellori, Passeri u. a., ein neues Corpus derselben wäre sehr erwünscht. — Die Bronzelampen sind auf der Oberfläche der Ölbehälter meist einfach ornamentiert und ohne Reliefschmuck, doch sind bisweilen plastische Randfiguren darauf angebracht. In Form und Dekoration sind sie meist bei weitem eleganter als die Thonlampen, Henkel und Schnauze zierlich ziseliert, mit Arabesken oder Blattwerk geschmückt, auch der Fuß ist meist schlank und gradlos behandelt; vgl. die beiden pompejanischen Lampen in Abb. 893 (nach einer Photographie). Bisweilen gab man aber auch, und zwar sowohl in Thon als in Bronze, der Lampe eine freundliche Form; wir finden menschliche Figuren oder Köpfe, Füße, Tiere, Geräte u. dergl. bald mehr, bald minder geschickt zu diesem Zweck verwandt. So ist oben Abb. 619 ein mit einer Sandale beklebter Fuß mitgeteilt, der als Lampe diente; die Schnauze sitzt hier auf der großen Zehe. Doch ist die Erfindungsgabe der Lampenverfertiger bei diesen figürlichen Motiven häufig auf Abwege geraten, und glücklich ersonnen scheinen nur diejenigen Lampen, in welchen er der Verfertiger verstanden hat,



886. Bronzelampe aus Stabiz. (Zu Seite 897.)

er zu weit hervorging, zurückzustossen oder im entgegengesetzten Falle anzustechen.

Das gewöhnlichste Material für die Lampen war der Thon. Die thönernen Lampen sind durchweg in Formen gepreßt und meist auf der Oberfläche des Ölbehälters mit einem eingepreßten Flachrelief verziert. Die Zahl solcher mit Bildwerk versehener Lämpchen, die freilich fast sämtlich erst aus römischer Zeit stammen, ist außerordentlich groß und

liehe Figuren oder Köpfe, Füße, Tiere, Geräte u. dergl. bald mehr, bald minder geschickt zu diesem Zweck verwandt. So ist oben Abb. 619 ein mit einer Sandale beklebter Fuß mitgeteilt, der als Lampe diente; die Schnauze sitzt hier auf der großen Zehe. Doch ist die Erfindungsgabe der Lampenverfertiger bei diesen figürlichen Motiven häufig auf Abwege geraten, und glücklich ersonnen scheinen nur diejenigen Lampen, in welchen er der Verfertiger verstanden hat,

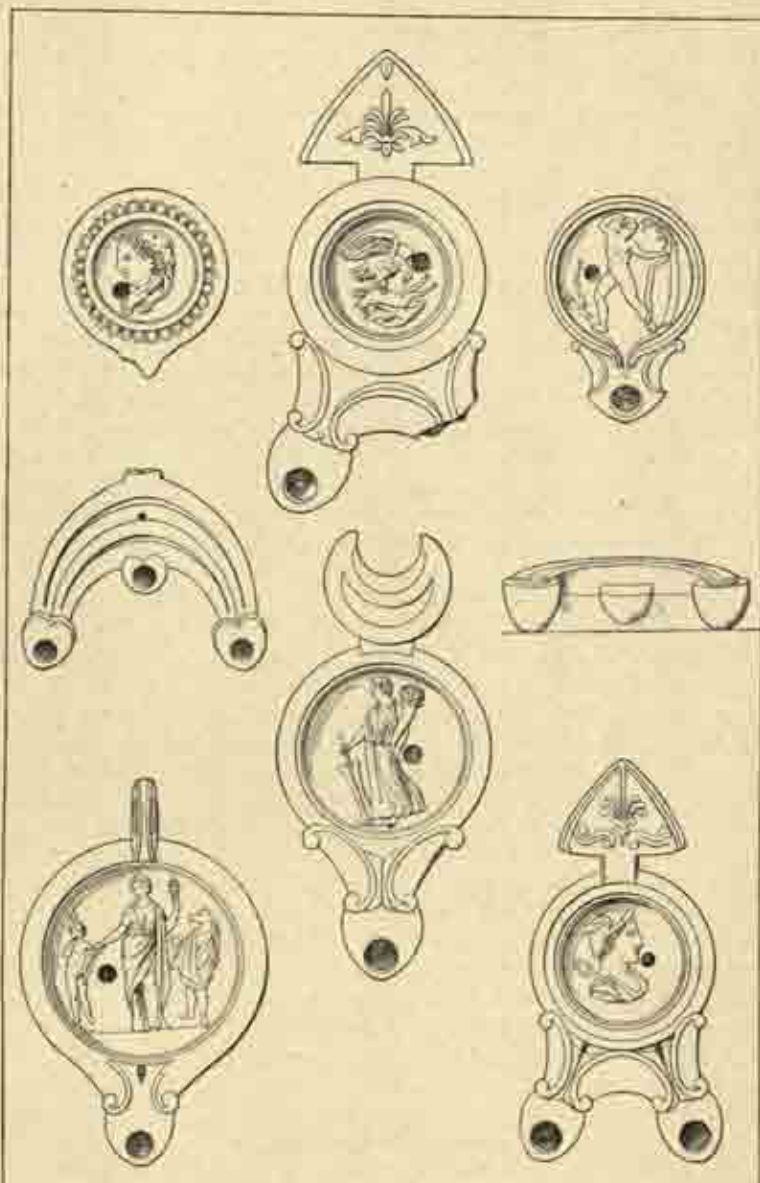


Schnauze oder Gießloch in irgendwelche humoristische oder sonst passende Verbindung mit dem figürlichen Beiwerk zu bringen. — Außer Thon und Bronze kommen auch Gold und Silber, andererseits auch Blei, Eisen, Glas, Stein als Material für Lampen vor; doch sind Exemplare aus diesen Materialien nur sehr vereinzelt.

Vgl. Marquardt, *Privatleben d. Römer* S. 621 ff.; Blümner, *Kunstgewerbe im Altertum* II, 77 ff. [Bl.]

**Laokoon.** Die Sage von Laokoon und seinem tragischen Ende lebt für die ganze Neuzeit durch die weltberühmte Marmorgruppe, welche oben S. 24 ff. besprochen und in Abb. 25 nach Photographie in dem Zustande des ersten Befundes wiedergegeben ist, sowie ferner durch die Schilderung in Vergils Aeneide, deren Inhalt und Fassung höchst wahrscheinlich aus Pisanders griechischem Epos entnommen ist. Indessen wird trotz Lessings epochemachendem Werke (herausgegeben mit kritischen und archäologischen Erläuterungen von H. Blümner, 2. Aufl., Berlin 1880) der Streit über die Dichtung und das Kunstwerk weiter geführt. Eine kritische Geschichte der Sage gibt Robert, *Bild u. Lied* S. 192—212. Während bei Vergil Laokoons Vergehen darin besteht, daß er gegen das hölzerne Pferd, als es vor Trojas Thoren stand, mit dem Speere anrannte, war in der älteren griechischen Dichtung der Vorfall ganz anders motiviert: der Priester hatte sich mit seiner Gattin vor dem Bilde der Göttin vergangen. Servius ad Verg. Aen. II, 201: *hic placitum commiserat ante simulacrum numinis (sc. Thymbraci Apollinis) cum Antiope sua uxore comido*. Ob dieses Motiv schon bei Arktinos in der *Ilupersia* angedeutet war, ist unsicher; wichtig aber die Angabe, daß die Schlangen bei dem Festopfer erscheinen, welches die Troer aus Freude über den Abzug der Achäer aufstellen, und den Laokoon nebst einem von seinen zwei Söhnen töten (*ἔν αὐτοῖς δὲ τοῖσι δῖο δράκοντες ἐπιπαύοντες τὸν τε Λαοκόοντα καὶ τοὺς ἑτέρον τῶν παῖδων διαφθείρουσιν*), ohne Zweifel denjenigen, welcher die Frucht des Vergehens ge-

wesen war. Dasselbe Motiv nahm etwas verändert Sophokles in seiner Tragödie auf, in welcher aber beide Söhne den Schlangen zum Opfer fielen und der Vater erst dann, als er ihnen zu Hilfe eilte (Dionys. Hal. I, 48: *ταῦν γενοῦσι γεραιόωνι καὶ τῷ πατρί*).



806 Thonlampen aus Pompeji. (Zu Seite 106.)

*Λαοκωνίδαζ ἀντιόων*, Hygin. fab. 135: *Laocoön — contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, — Apollo — dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbracum necarent; quibus Laocoön cum auxilium ferre vellet, ipsam quoque uxorem necaverunt*. Diese Verschiedenheiten sind auch für das Bildwerk um desswillen interessant, weil

schon Goethe an zwei Stellen (Werke in 40 Bänden, 1849: Bd. 22 S. 65; Bd. 30 S. 510 ff.) hervorgehoben hat, ohne von jenen Schriftstellen zu wissen, daß der ältere Sohn in der berühmten Gruppe möglicher Beistimmung vorbehalten sei; vgl. auch Arch. Ztg. 1879 S. 167 ff.

Von den geringen und unsicheren Spuren, welche übrigens die Laokoonseuge in der Kunst zurückgelassen hat (angeführt bei Blümner zu Lessing S. 705 ff.), sind erwähnenswert nur ein kleines Medaillonrelief (Arch. Ztg. 1863 Taf. 178 S. 89 ff.), welches, dem Zweifel der Echtheit nicht ganz enthoben, merkwürdige Ähnlichkeit und zugleich sonderbare Abweichungen gegenüber der Gruppe zeigt, und ein pompejanisches Wandgemälde (abgeb. Annal. 1875 tav. O; Blümner a. a. O. Taf. 3) von geringer Arbeit, wo der Vater bekleidet und bekrönt von einer Schlange umwunden ist und sich auf die Altarstufen gestützt hat, während sein jüngerer Sohn vor ihm schon tot daliegt, der ältere aber mit einer Schlange kämpfend eben zusammengeknien ist, der befreite Opferstier springt wild davon, eine Gruppe von Zuschauern erschreckend. [Bm.]

**Laren.** Die römischen Lares, gemeinhin als Schutzgötter des Hauses und der Familie angesehen, weil sie in jedem altrömischen Hause ihre Stätte haben sollten, sind dennoch in ihrem Urbegriff dunkel und unsicher; schon die römischen Altortümeler waren in ihren Erklärungen und Vorstellungen uneinig (vgl. Art. »Genius« S. 592). Das gleichlautende etruskische Wort wird als Herz gedeutet. Nach Preller sind sie wie die griechischen Heroen (ἡρώες) allgemein die Geister der Verstorbenen, also der Vorfahren des Hauses; sie sorgen für das Gedeihen der Familie, wie die ihnen dem Begriff nach verwandten und schwer zu schneidenden Penaten, greifen auch wohl selbstthätig ein, wie die Sage von der Geburt des Servius Tullius zeigt. Auf dem Lande werden sie nicht bloß in den Hütten, sondern allgemein in den Hainen verehrt, Cic. Legg. II, 8, 19 (*lares ruales*); ferner auf den Feldern und Kreuzwegen (*compita*), wo man ihre Bilder mit Blumen schmückte (Tibull. II, 1, 59). Der Hausgeist der Familie (*lar familiaris*) erscheint in älterer Zeit im Singular, wie bei Plautus in der Aulularia, wo er den Prolog spricht; gewöhnlich aber sind es nachher mehrere, deren Bilder, aus Holz geschnitten (*prisco e stipite* Tibull. I, 10, 17), im Atrium auf dem Herde ihren Platz haben und an jeder Mahlzeit der Familie teil nehmen (Hor. Sat. II, 6, 65: *ipse meique — ante larum proprium coarctat*; Ovid. Fast. VI, 239: *ante foveas olim sacras veneranda comederat longis non erat et mensae credere adesse deos*). Man brachte ihnen von der Mahlzeit schweigend in kleinen Schüsselförmigen (*patellae*) ihren Anteil von Speis und Trank, den man dann in die Flamme schüttete; an Kalenden, Iden und Nomen schmückte man sie mit

Kränzen oder straupte ihnen Weizen (wie bei uns den Heiligenbildern), Tibull. I, 3, 33: *reddere antiqua menstrua fora Larum*; nach Hor. (Od. III, 23, 1) wird ihnen auch zuweilen ein Schwein geopfert. Die hölzernen, offenbar durch Rauch geschwärzten Bildnisse wurden zuweilen mit Wachs glänzend gepulvert (Juv. 12, 87: *graciles ad parva coronas accipiunt fragilis simulacra altentia cera*); darauf bezieht sich Hor. Epod. 2, 66: *circum residentes Larum* wohl eher, als auf den »Fettganz der Speiseopfer«. Die Bilder hießen hochgeschürzt (*nucupati*) bei Pers. Sat. 5, 31, wo der Diebster erzählt, daß er nach dem Austritt aus dem Knabenalter der Sitte gemäß ihnen sein Amulett (*bulla*) geweiht habe: s. oben S. 77 mit der Abb. 79, welche einen Lar vorstellt in der regelmäßigen Tracht und Haltung: mit hochaufgeschürzter, kernärmeliger Tunica und einem als Gürtel umgewundenen Tuche, mit Halbstiefeln, in der Rechten ein Trinkhorn, in der Linken eine Schale (*patella*) zum Opfern, zu den Seiten Lorbeerzweige. Einen kleinen tragbaren Altar mit den Bildern der gewöhnlichen zwei Laren s. Art. »Altar« S. 57 Abb. 81.

Außer diesen Laren der einzelnen Häuser gab es aber auch öffentliche (*publici*, Plin. XXI, 3, 8), besonders auf den Wegen (*viarum, compitales*), welche, obwohl schon früher auch in den Bezirken der Stadt Rom vorhanden, zur Zeit des Augustus eine besondere Wichtigkeit erlangten, weil dieser Machthaber nicht bloß ihnen wahrscheinlich vermittelst des Diensts wieder zu Ehren brachte, sondern damit in jeder Komitalkapelle neben die beiden Laren seinen Genius Augusti hinzufügte und so seine spätere Vergötterung vorbereitete. Der Schutzgeist des Fürsten wurde dadurch ungemein populär. Der Dienst dieser Laren an den Kreuzwegen der Stadt Rom wurde von Augustus eifrig und geschickt für alle einzelnen Stadtbezirke eingerichtet, man ernannte eigene Pfleger oder Vorsteher dafür (Sueton. Octavian 30; Dio Cass. 55, 8) und setzte Festtage, namentlich im Januar und am 1. August, für diese »Lares Augusti« ein, woraus leicht eine Art konservativer Vereine hervorwachsen konnte. Dies und die dahin gehörigen Monumente, welche meist zwei Laren in gewöhnlicher Haltung und daneben den von der Toga priestertlich verhüllten Genius des Augustus mit der Opferschale darstellen, behandelt Jordan, Annal. Inst. 1862 S. 300 ff. — In schriftlich beglaubigte Darstellung der Lares Augusti Mus. Pio-Clem. IV, 46. Als kleine Puppen werden die Laren von Knaben getragen auf einem lateinischen Relief (Bonnardot N. 486); Augustus und Livia hatten solche auf der Ara des Vatican (Rochette, Mon. inéd. pl. 69).

Eine Vorstellung von der älteren Form der Lares priestitales, der Schützer der Stadt, gibt eine Münze der gens Caesia (Abb. 887, nach Cohen, Méd. cons. pl. VIII Caesia). Zwei männliche Gestalten



sitzen bekleidet mit herabgefallenen Mantel (nach Plutarch, Quäst.

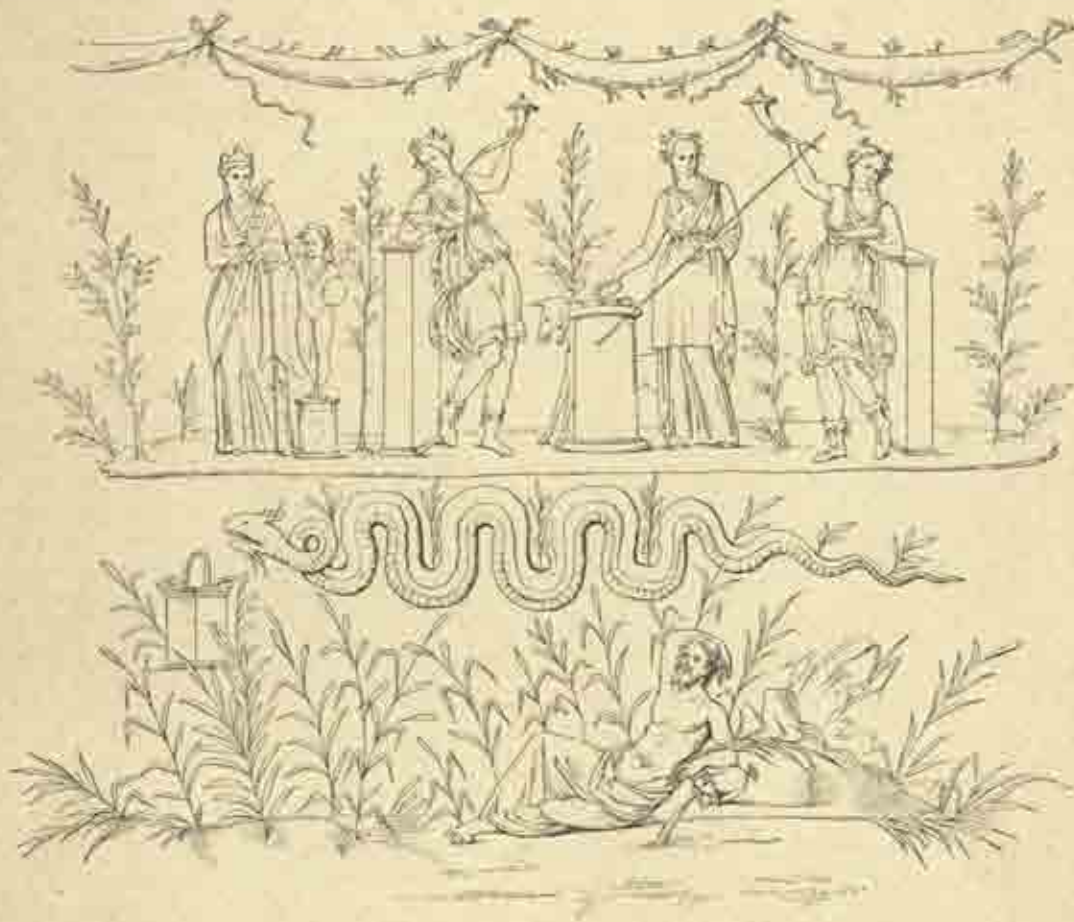


mit herabgefallenen Mantel (nach Plutarch, Quäst. rom. 51 mit Hundsfellen), der nur ein Bein umschlingt, in der linken Hand halten sie einen Speer, zwischen ihnen ein Hund. Darüber erscheint der Kopf des Vulcan und seine Zange, entweder in Anspielung auf die Mänpungung oder auf den Herd. Links steht LA, rechts RE, beides monogrammatisch, also La-

ros. Der Hund ist Symbol der Wachsamkeit, wie schon Ovid in der interessanten Stelle Fast V, 129

so hat wohl Reifferscheid, *Annal.* 1863 S. 121 ff. recht; sie davon herzuleiten.

Und hiermit stimmt denn auch eine Anzahl von pompejanischen Wandbildern, die sich in vielen Häusern in der Küche oder in der daneben liegenden Backstube, wo das Brot gebacken wird und die Mühle steht (*plastrum*), zuweilen auch am innern Hauseingang finden. Wir geben eines der am besten erhaltenen nach Mon. Inst. III, 6a (Abb. 888). An einem die Mitte einnehmenden Hausaltare steht rechts eine bekleidete Frau mit verschleiertem Hinterhaupte und Blumenkranz im Haar; in der Linken



888 Religiöses Wandgemälde in Pompeji.

bis 147 erklärt, wo er sich wundert, anstatt der alten einfachen Bilder lausend nemo und immer daneben das des Augustus zu finden: *Mille Lares gentiumque duces qui tradidit illos urbs habet et vici numini trinu colant.* Auch Horaz singt den Augustus deshalb an *Carm.* IV, 5, 34: *Laribus tuum miscet numen.* Da übrigens die Lares Augusti nicht jenen alten republikanischen Straßengewächtern, dagegen ganz den domestic-Lares gleichgebildet sind,

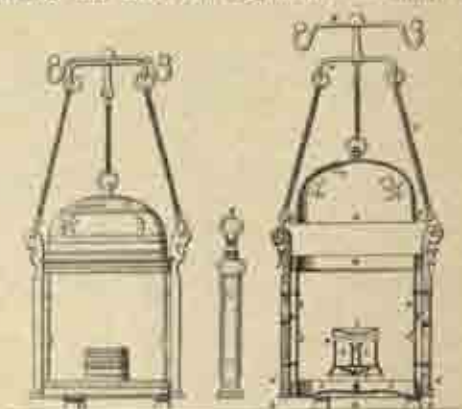
führt sie ein Scepter, in der Rechten eine Schale, woraus sie die Spende ausgießt. Hinter dem Altar steht ein Esel mit einer Glocke am Hals. Diese Frau ist keine Sterbliche, schon wegen des Scepters und ihrer Größe, sondern Vesta, welche als Göttin des Herdes und Altars selber opfernd dargestellt wird. Bestätigt wird die Deutung durch das Fehlen des Esels, des der Vesta geheiligten Tieres, weil es die zum Brotbacken im Hause dienende Mühle treibt:

vgl. Ovid Fast. VI, 303 ff. über die Bekränzung der Eel am Feste der Vesta. Rechts und links stehen symmetrisch auf viereckige Pfeiler sich aufstützend die beiden Laren, ebenfalls bekränzt, sie sind gestieft, tragen den dorischen Chiton hochgeschürzt und haben eine Chlamys über die linke Schulter und als Gürt um den Leib gewunden (ähnlich wie Artemis von Versailles Abb. 140). Aus den hocherhobenen Hörnern lassen sie den Wein in die Schalen strömen. Also eine echt italische Darstellung vom Segen des Brotes und des Weines an Stelle der griechischen durch Demeter und Dionysos. Zur Linken aber sehen wir noch eine Frau in edler Haltung mit Schleier und manerbekröntem Kopfputz, welche einen Myrtenzweig in der Rechten, mit der Linken aber ein Steuerruder und ein (in unserm Bilde fehlendes) Scepter hält. Es ist die von Sulla gestiftete und in seiner Kolonie Pompeji so vielfach verehrte Venus Felix, welche durch das Steuerruder und die Manerkrone als Schutzgöttin (Fortuna) der ganzen Stadt gekennzeichnet wird; neben ihr auf einem Postamente Atmor mit dem Spiegel, dem als römischen Knaben auch die *bellus* am Halse hängt (s. Art. *Amuletto* oben S. 77). Im unteren Felde des Bildes aber windet sich eine mächtige Schlange als Sinnbild des Erdbodens (*genius loci*) über die ganze Fläche hin; ein Korb mit Speise für sie steht dabei; vor ihr aber lagert der befruchtende Flusgott Sarnus, auf seine Urne gestützt und mit dem Rücken an einen Hügel (etwa den Vesuv) gelehnt, rings umgeben vom aufspritzenden Schill. Das Wasser des Sarnus war im alten Pompeji durch Röhren in alle Häuser geleitet.

Über die Tracht der römischen Laren bemerkt Reifferscheid, daß sie der des Bacchus entlehnt scheint (vgl. Campana opere in plast. 31. Annal. 1883 tav. K), wie dieselben ja auch Wein spenden und ihnen Trauben geopfert wurden, z. B. Tibull. I, 10, 21. Anstatt der Vesta erscheint auf diesem Bilde nicht selten ein männlicher Opferrer, welcher als *Genius* des Hauses zu fassen ist. Derartige Bilder sind also zu verstehen: Vesta opfert als Göttin des Herdes und Altares oder der *Genius* als Repräsentant der Familie vermittelnd für diese den oberen Göttern, sowie anderseits die Familie selbst dem *Genius* und der Vesta opfert (vgl. *genium forevere*). — Ein ähnliches Gemälde, wo auch ein Schwein zum Opfer gebracht wird, bei Millin, G. M. 89, 290. Vgl. Jordan im Berl. Winckelmannsprogramm 1865. Zwei schöne Larenköpfe aus Marmor und eine Bronzestatuetten, den Gemälden ganz entsprechend, Annal. 1882 tav. MN. [Bm]

**Laternen**, d. h. tragbare Lämpchen, welche zum Schutz gegen Luftzug mit durchsichtigen Schelben versehen sind, kennt auch das Altertum schon; doch bediente man sich in der älteren Zeit, wo Glas noch

ein kostbarer Artikel war, für die Schelben in der Regel dünngeschabten Hornes, vgl. Plant. Amphitr. 341: *Volcanum in cornu conchium geris*; Frgm. com. bei Ath. XV, 699F. *καρπίτιον* *ἀλκυον*. Sonst nahm man auch Blase oder gedörrte Leinwand dazu. Erhalten haben sich mehrere bronzene, aus Pompeji und Herculaneum stammende Exemplare, deren besterhaltenes hier Abb. 889 abgebildet ist (nach Mus.



aus Laterna.

Borch. V, 12). Links die Außenseite, rechts ein senkrechter Durchschnitt, wobei der in besonderem Kottchen hingehaltene Deckel aufgehoben erscheint. Die Form ist cylindrisch, wie gewöhnlich; den Boden bildet eine kreisrunde, in der Mitte gebauchte Bronzeplatte, welche auf drei Kugeln ruht. Rings herum bilden aufwärts gebogene Ränder eine Rinne, in welche die Schelben eingesetzt wurden. Als Stützen dienen zwei Stäbe, deren Seitenansicht in der Mitte gegeben ist. Die Lampe, welche vermittelt eines am Boden angebrachten Loches auf einem im Zentrum der Basis sich erhebenden Knopfe befestigt werden kann, besteht aus dem Ölbehälter, einem beweglichen Deckel und einer kleinen Rohre zur Aufnahme des Dochtes. Der gewölbte Deckel hat mehrere Löcher für den Luftzug und das Auslassen des Rauches. — Man gebrauchte die Laternen ganz besonders beim Seewesen und im Kriege; auch die Fischer, welche nachts fischten, bedienten sich derselben, und Leute, welche nächtlicher Weise vom Mahle heimkehrten, ließen sich anstatt mit Fackeln auch wohl mit Laternen nachhause leuchten. Aus den Angaben der Kriegsschriftsteller geht hervor, daß man für militärische Zwecke sich auch der Blindlaternen, welche teilweise oder ganz verschlossen werden konnten, bediente; auch kommen Stocklaternen (*στεινολαμπή*, Aristot. Pol. IV, 15, doch vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 170 Anm. 6) vor. Vgl. auch Roux und Barré, Pompeji und Herculaneum VI, 50 ff. [B]

**Leda**, nach euhemeristischer Auffassung Tochter des Thestios in Aitolien, wird Gemahlin des Tyn-



dareos aus Lakeldaimon; doch nahest ihr Zeus in Gestalt eines Schwanes (Apollod. 3, 10, 7: Διὸς δὲ Ἀθήνησιν ἀνελθόντος ὁμοιωθέντος κόκυβι, καὶ αὐτὴ τὴν αὐτὴν νότον Τυνδάρεω, Διὸς μὲν ἐπενήθη Πολυδούκης καὶ Ἑλένη, Τυνδάρεω δὲ Καστώρ [καὶ Κλυταίμνηστρα], λέγουσι δὲ ἐναι Νηλεΐδαι, Ἑλένην εἶναι καὶ Διὸς κ. τ. λ.). Die Vaterschaft der verschiedenen Kinder variiert seit Homer (I 426). Dafs die Heroine ursprünglich eine Göttin war, geht nebenbei aus ihrer Gleichstellung mit Nemesis hervor, ist aber durchgehends anerkannt. Nach Welcker, Griech. Götterl. I, 608, mufs sie unbedingt als Nacht gelten, welche mit Zeus die Helena (= Selene, den Mond) hervorbringt. Leda ist vielfach mit Leto identifiziert, wozu die göttliche Verdringung der letzteren in Lykien (Preller, G. M. I, 190; II, 90) ebenso wie die dortige Wortform *leda* = Frau bedeutenden Anhalt bietet. Auch Tynlaros wird ebenso wie Tydeus (Stamm *tyda*, Curtius, Gr. Etym. 225) schliefslich nur als ein Beiname des Zeus gefafst und so die Ähnlichkeit entfernt. Schwieriger ist die Deutung des Zeus als Schwan, da der Vogel sonst nur dem hyperboreischen Apollon beigesellt wird, was aber wiederum nach Lykien und dem Süden Kleinasiens weist (schon Homer B 460 kennt die Schwäne am Kaystros). Später ist der Schwan erotisches Symbol, deshalb auch der Aphrodite heilig (Welcker, Griech. Götterl. 2, 717). Der Vogel nistet am Eurotas (s. Curtius, Peloponnes 2, 309), vielleicht gab dies an der lokalen Wendung der Sage Anlaß.

Nachdem die Göttin Leda früh zur Heroine vermenschlicht und durch den fortgebildeten Dichternmythos vollends ihrer Würde entkleidet war, bot sie der bildenden Kunst ein reizendes Motiv, an dem sich jedoch erst die ausgebildete Technik, wie es scheint, mit Erfolg versucht hat. Auf Vasen und Münzen kommt der Gegenstand nie vor; aber eine bedeutende Anzahl von Statuen, Reliefs, Gemmen und Gemälden stellen Leda mit dem Schwan dar, welche Jahn, Arch. Beitr. 8, 1–12 in drei Gruppen scheidet.

1. Nach Eur. Hel. 17: ὅτιν δὲ δὴ λόγος, τίς, ὅς Ζεὺς μὴτρί' ἐστὶν εἰς θήλην Ἀθήνη κόκυβι παρρηδύει ὄρνιθος ἑλάν, ἧ δόξαν εὐρὴν ἔζερατ' ὅν' αἰετοῦ θύρην κείρῃς ist der Augenblick gewählt, wo der vom Adler verfolgte Schwan in den Schoß der Leda flüchtet und sie ihn zu schützen sucht. Sie ist eben vom Sitze aufgesprungen, drückt mit der Rechten das gescheuchte Tier an sich und spannt mit der

Linken den erhobenen Mantel wie zur Abwehr gegen den Verfolger aus. Von Leidenschaft tritt bei ihr nichts hervor; der Körper ist nur teilweise entblöft; auch ist der Schwan meist klein gebildet, so dafs er oft einer Gans ähnelt, was mit Verg. Cir. 488 stimmt: *Clavis Amyclaea formosior aures Leda*. Die genaue Übereinstimmung dieser Statuen (namentlich Clavis Musée 710 E, 715 C; 411, 719; 412, 715, 418, 709) weist auf das Original eines bedeutenden Künstlers hin. Auffallend ist, dafs diese Leda-Statuen in der Gewandung und ebenso in der Bildung und dem



100 Leda mit dem Schwan (Zu S. 813.)

Ausdruck der Köpfe mit den Nididen, ob zur Ununterscheidbarkeit übereinstimmen, was mindestens auf Gleichzeitigkeit der Entstehung schließen läßt.

2. Wiederum ziemlich übereinstimmend zeigen mehrere Statuen Leda am oberen Leibe entblöft, um die Hüften einen Mantel geschlungen, in welchem die Frau den Schwan zu verstecken sucht. Dieses Motiv ist bei dem Versuche grosser Dorens zuweilen ungeschickt angeführt; der Unterschied von der vorigen Gruppe zeigt sich auch im Nebenwerk. Leda trägt ein Armband und hat nackte Füße, als ob sie dem Bade entstiegen wäre (Wieseler, Denkm. II, 44).

3. Man blieb aber bei dieser Auffassung nicht stehen, sondern machte die Gruppe der Leda mit dem Schwan zum Ausdruck der glühendsten sinnlichen Leidenschaft. Natürlich konnte der Schwan

dann nicht mehr den untergeordneten Platz einnehmen, sondern die mächtigen und schönen Formen des offenen Vogels entfalten sich nun in ihre vollen Majestät, und die Leidenschaft, mit welcher er die schöne Frau umhüllt, offenbart den Gott, welcher unter dieser Hülle verborgen ist. Dadurch, daß der Hellenen Zeus in diesem Schwann verborgen aufsteht, verschwand für ihn das Unnatürliche, welches eine solche Gruppe hat, und die schöne Gestalt des Vogels hat die Gelegenheit dar, sinnliche Leidenschaft in einer Kraft und Stärke darzustellen, welche bei einem Manne unmöglich und das Gefühl bebildend sein würde. Leda dagegen, welche die weichsten, oppigsten Formen des weiblichen Körpers unverhüllt zeigt, erscheint ganz von sinnlicher Glut durchdrungen und aufgelöst, kaum noch zu widerstreben fähig, und die Kunst ist hier allerdings hart an die Grenze dessen gelangt, was für sittlich und künstlerisch schön gelten kann (Jahn a. a. O. S. 55). — Neben einem vielgerühmten Rundwerke in Venedig (Clarac pl. 412, 716) findet sich die einem Original am nächsten stehende Ausführung dieser Scene auf einem in Argos gefundenen Relief des britischen Museums (abgeb. Jahn a. a. O. Taf. I), ferner auf einem Relief von griechischem Marmor in Madrid, welches Jahn in Arch. Ztg. 1865 Taf. 198, 1 publiziert und erläutert hat (darnach hier Abb. 890).

Die unterscheidenden Kennzeichen dieser Kunstwerke liegen in der völligen Nacktheit, der Größe des Schwanes und namentlich der Liebkosung, welche zu der schöngeschwungenen Linie des Halses Anlaß gibt; nicht minder aber bringt die Rundung des gebeugten Frauenkörpers (worüber Winkelmann richtig sagt: *Leda quae libentibus et fatiscentibus genibus ex se non volupatis*), die Ausbreitung der Flügel und das herabhängende Gewand einen künstlerischen Rhythmus in die Unrhythmen der Komposition. Wenn man die Palme als Andeutung des Eurotas faßt (der Baum wächst dort nicht selten im heißen Thale), so ergibt sich als Motiv der Nacktheit das Bad, welchem eben entsetzten Leda überrascht wird (vgl. Hygin. fab. 77: *ad flumen Eurotam compressit*). Ein anderes ebenfalls in Spanien gefundenes Relief verdeutlicht diese Situation dadurch, daß auf jeder Seite eine Palme, daneben ein Mäusen spahender Pan hinzugesetzt ist. Eine andre Variation besteht darin, daß der Schwann beißen will oder daß Leda schon Kufs abwehrt. Pompejanische Gemälde dagegen verlegen die Scene ins Frauengemach und suchen durch den umgestürzten Arbeitskorb den Schrecken der überraschten Leda zu bezeichnen, lassen auch andere theatralische Nebenwerk an (Mus. Borb. XI, 21; Zahn II, 20). Zuletzt geht die Darstellung auf Lampen und Gemmen in Obskürheiten über oder in eine geistreiche Spielerei, wo der Schwann die Stelle des als Spielzeug dionysischen Schafsbünd-

chens einnimmt. Leda wird liegend vorgestellt, nach Ovid. Metamorph. VI, 109: *fecit clorissa Leda recubare sub ala*. So auch in der Statue Clarac pl. 413, 710. Sogar auf Sarkophagen als Gegenmethode zum Ganymedes mit dem Adler abgeb. bei Jahn in Sachs. Ber. 1852 Taf. 18, 47 ff.), wo noch mehrere ähnliche Darstellungen. — Über das F. der Leda s. Art. Helena S. 634. [Bai]

#### Lehrer u. Unterricht.

#### Leibesübungen s. Gymnastik.

**Leochares**, Bildhauer, wahrscheinlich von Athen, Genosse des Skopas am Mausoleum. Er war vornehmlich Götter- und Porträtbildner. So bildete er mehrere Male Zeus, einmal im Peiraeus in Verbindung mit Demos, Apollon, Ares, und den Ailur des Zeus mit Ganymedes. An Porträts fertigte er außer den Statuen athenischer Privatleute die des Isokrates, ferner die Alexander d. Gr. und seiner Familie in Olympia, letztere in Gold und Elfenbein. Auch arbeitete er mit Lysippos an der Darstellung Alexanders auf der Löwenjagd. Ein eigenartiges Charakterbild, ein von seiner sonstigen, dem Idealen nach strebenden Kunstweise abweichendes Werk scheint seine Gruppe des Lykiskos, eines von Komödiendichtern Alexis verspotteten Sklavenhändlers, mit einem Irch verschlungenen Buben gewesen zu sein.

Auf unsern Meister ist mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen die öfter wiederholte Darstellung des Baubes des Ganymedes, von der uns Abb. 891 (nach einer Photographie) das beste, im Vatican befindliche Exemplar zeigt. Das Erzoriginal ist hier in Marmor wiedergegeben. Plineus XXXIV, 76 sagt, der Adler fühle, was er in Ganymedes raube und wenn er ihn bringe und er fasse den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig an. Diese Worte passen auf die vaticanische Gruppe vortrefflich. Der Vogel des Zeus trägt den sich keineswegs strahlenden Knaben sanft, leicht und mühelos empor. Das Aufschweben ist in ungekünstelter Weise dargestellt, was hauptsächlich dadurch erreicht ist, daß der Baumstamm, an den die Gruppe lehnt, durch den die eigentlich über die Grenzen der Plastik hinausgehende Komposition nur möglich war, von den Figuren in der Vorderansicht — auf welche allein die Gruppe berechnet ist — fast ganz verdeckt ist. Nicht bedeutungslos ist für die ganze Komposition der Hund, der auf der Erde zurückbleibend den Kopf nach oben richtet und seinen Herrn nachhelft. Die Bewegung nach oben, welche sich schon im Adler und in Ganymedes sehr schön andeutet, wird durch den Gegensatz des am Boden Haltendbleibens bedeutend verstärkt. Nach diesem Werke zu urteilen war der Künstler reiner Idealbildner. Dieselbe Richtung mag er auch in seinen Porträts verfolgt haben, unter denen das des Lykiskos mit seinem Knaben vielleicht nur eine Ausnahme bildete. [J]





ant. Raub des Ganymedes. (Zu Seite 814.)

**Leuchter** (*ἄλκυονας, candelabra*) nennen wir hier zusammenfassend alle diejenigen Geräte, welche den Zweck hatten, Beleuchtungsgeräte zu tragen. Form

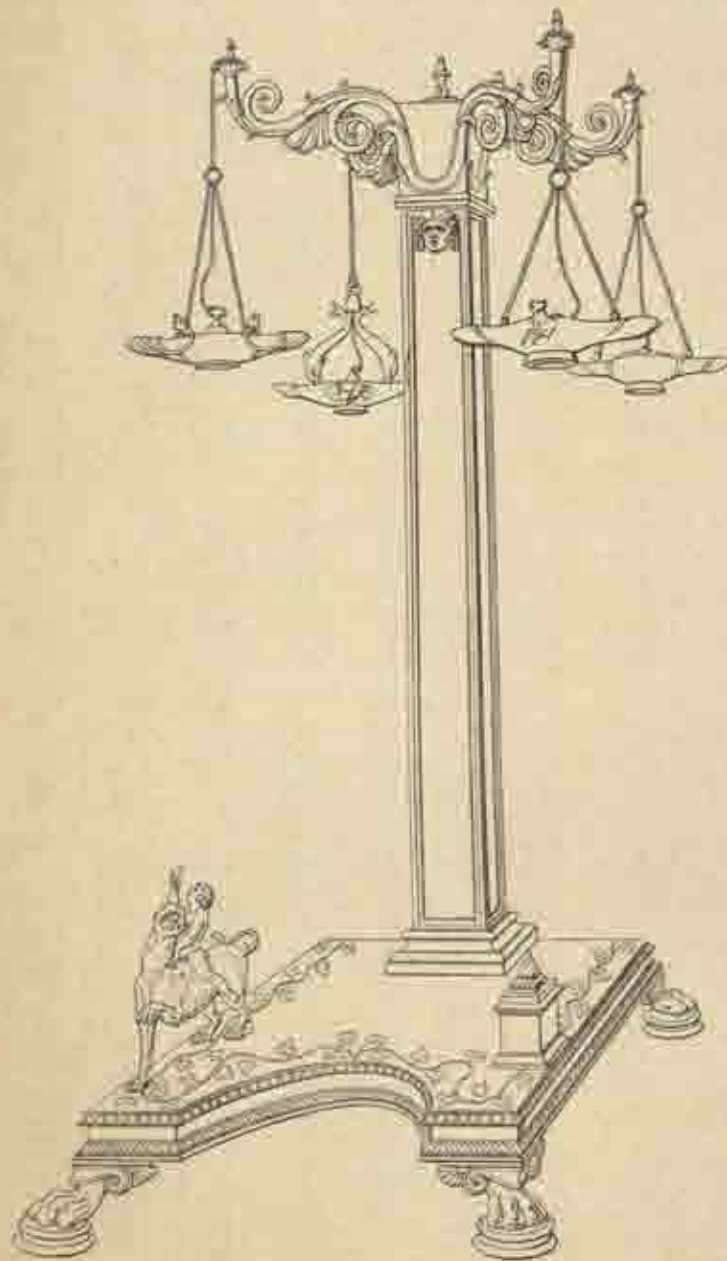


892 Kandelaber mit Kerzen

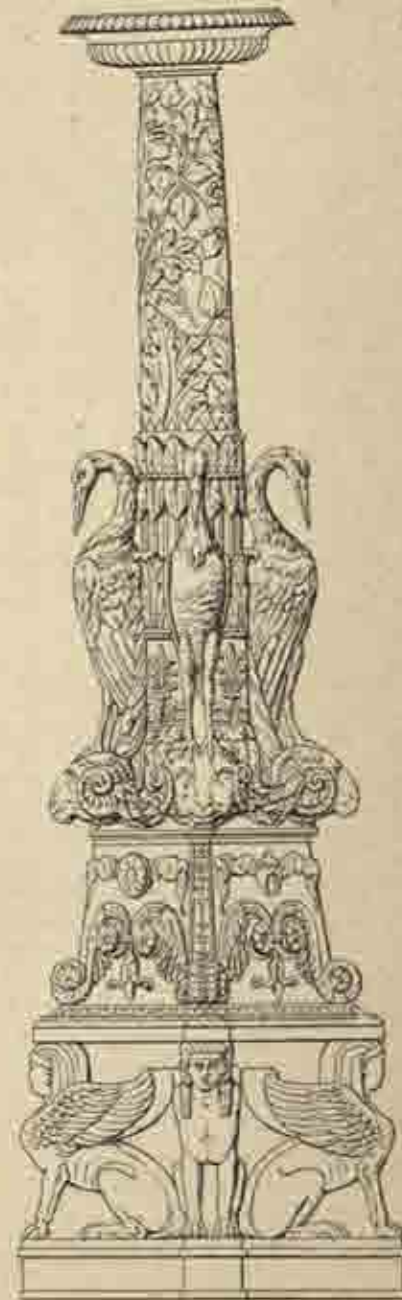
auf Verwendung derselben sind freilich sehr verschiedenartig; die Leuchter können nämlich dienen: entweder zur Befestigung von Kerzen, und daher kommt der lateinische, allerdings schon im Altertum in weiterem Sinne gebrauchte Name *Kandelaber*, oder zum Tragen von brennendem Foch oder Reisig u. dergl., oder als Gestelle für Lampen. Was die eigentlichen Kerzenhalter anlangt, so finden wir dieselben am häufigsten in etruskischen Bronzen vertreten; sie bestehen in der Regel aus einem hohen und schlanken Schaft, der auf Tierfüßen ruht, und mehreren an der Spitze angebrachten Haken, welche bisweilen als Vogelköpfe gebildet sind und an denen die Kerzen so befestigt wurden, wie wir das auf Abb. 892 (nach einem etruskischen Wandgemälde bei Comestabile, *Pittura murale* t. XI) sehen. Exemplare, wie das hier abgebildete, haben sich zahlreich erhalten; man vgl. Bd. I des *Museum Gregorianum*; bei manchen kommt noch eine breite Schale unterhalb der Spitze zur Aufnahme des herabkränzelnden Wachses hinzu. Häufig sind auch kleine menschliche oder Tierfiguren oben auf der Spitze angelagert oder auch als Teile des Schaftes selbst verwandt, z. B. als Karyatiden, die den Schaft auf dem Kopfe tragen. In Griechenland scheinen solche Kerzenhalter wenig zur Verwendung gekommen zu sein, doch kommen sie vereinzelt auf Vasenbildern vor; auch *Phorcyx*, bei Ath. XV, 700C bezog man ebensoviele Kandelaber (*ἄλκυονας*) aus Etrurien, dessen Bronzarbeiten überhaupt weit verbreitet wurden. — Die an Lampenträgern bestimmten Kandelaber sind unter den römischen Bronzen am häufigsten zu finden und die Mehrzahl der pompejanisch-herculanischen Leuchter war für diesen Zweck bestimmt. Sie haben mitunter die Form kleiner, mit einer Platte, auf welche die Lampe gestellt wurde, versehenen, dreifüßiger Tischchen, häufiger aber gleichen sie in ihrer Form ganz den gewöhnlichen Kerzenträgern und zerfallen wie diese in die drei Hauptteile der Basis, des Schaftes und des Aufsatzes. Letzterer ist als Scheibe oder Diskus gestaltet und hat meist Blumenkelch- oder Vasenform. Solche Kandelaber finden wir in den verschiedenen Dimensionen von 1 bis 5 Fuß Höhe, je nachdem sie auf die Erde oder auf einen Tisch gestellt werden sollten. Ausstattung und ornamentale Behandlung sind ungemein mannigfaltig, indem bald das architektonische Moment vorherrscht und der Schaft säulenartig gestaltet ist, bald ein naturalistisches Prinzip zu Grunde gelegt ist und Baumstämme, Rohrstengel u. dergl. das Grundmotiv abgeben. Im letzteren Falle wird die Behandlung häufig ganz frei, wie oben bei Fig. 893, wo ein in mehrere Äste sich teilender Stamm, an dessen Fuß ein dicker Stiel sitzt, das Motiv bildet. Andre Kandelaberformen sind darauf berechnet, daß die Lampen nicht auf Disken gestellt, sondern in Ketzchen daran aufgehängt







104. Bronzelampade aus Pompeji. (Zu Seite 811.)



105. (Zu Seite 811.)



106. (Zu Seite 811.)  
Kolossale Marmorkandelaber aus Tempeln und Palästen.



108. (Zu Seite 811.)



109. (Zu Seite 811.)





werden; so Abb. 894 auf Taf. XVI, nach Mus. Borb. II, 13. — Sodann gibt es Lampenträger, bei denen überhaupt die Kandelaberform gänzlich aufgegeben und eine menschliche Figur an ihre Stelle getreten ist. So in Abb. 895 (nach Photographie), einer pompejanischen Bronze, bei der freilich der von dem Sifen getragene, durch Palmotten begrenzte Reif auch irgend ein andres Gefäß getragen haben könnte. — Die

großen Marmorkandelaber endlich, die uns in verschiedenen schönen Exemplaren erhalten sind, und



895. Lampenträger.

Denkmäler d. Klass. Altertums.



896. Lampen aus Pompeji. (Zu Seite 818.)

von denen wir hier mehrere abbilden [Abb. 896<sup>1)</sup>, nach Mus. Borb. I, 54; Abb. 897<sup>2)</sup> u. 898<sup>3)</sup>, nach Bouillon, Musée III pl. I u. 3; vgl. auch die Abb. 899<sup>4)</sup>, nach Combe, Anc. marbles I, 5], haben wohl in den meisten Fällen dazu gedient, Feuerbecken zur Beleuchtung großer Räume oder unbedeckter Höfe zu tragen; sie sind von solcher Größe und so mächtigen Formen, daß sie deshalb für Lampen ungeeignet erscheinen müssen. Manche darunter haben wahrscheinlich in Tempeln oder sonst an heiligen Plätzen gestanden, worauf sowohl die Bildwerke als bisweilen auch die altarartige Form der Basis, aus der der Schaft aufsteigt, hindeuten. Für den Schaft selbst sind überschlagende Akanthusblätter ein besonders beliebtes Motiv, welches die schlanken Säulenform häufig unterbricht; doch kommen auch Schäfte mit flachen Blatt- oder Rankenverzerrungen, andre mit figürlichem Ornament u. s. w. vor. — Vgl. Darenberg, Dictionn. I, 869 ff.; Blümner, Kunstgewerbe II, 69 ff.

[10]

<sup>1)</sup> Die Abb. 894 u. 895 — vgl. Seite Taf. XVI.



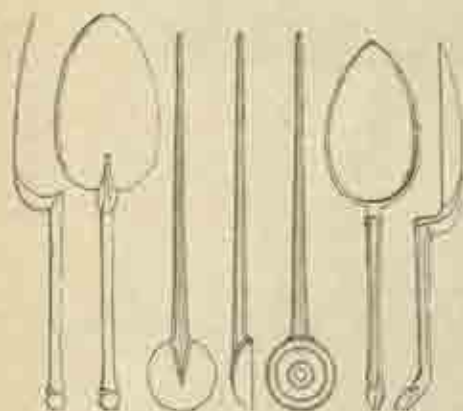
Valerius Licinianus **Lichinus** wird nach dem Tod des Severus 193/197 von Galerius Maximianus zum Augustus gemacht, heiratet 313 Constantia die Stiefschwester des Constantin, wird 323 von Con-



300

stantin besetzt und dann getötet. Bronzemedallion; der Jupiter Conservator der Kehrseite entspricht dem auch von Lichinus geführten Namen Jovius, s. oben S. 427 (Abb. 900, nach Cohen VI, 56 n. 35 pl. II). (W)

**Löffel** (αυστρίλαι, *igulae*) sind, da Gabeln (s. Art.) unbekannt und die Messer bei Tisch selbst wenig gebräuchlich waren, das verbreitetste Essgerät der Alten, von welchem man um so mehr Gebrauch zu



301 silberne Löffel.

machen Gelegenheit fand, als Bräuen im Speisewerk der Alten eine wichtige Rolle spielen. Erhalten haben sich vornehmlich römische Exemplare von Silber und von Bronze. Die hier Abb. 901 abgebildeten (nach Mus. Borb. X, 46) sind von eleganter Arbeit; bei den Löffeln rechts und links ist, wie öfters, die Schale vermittelt eines kleinen Knos an den Stiel angesetzt; das von drei Seiten abgebildete mittlere Exemplar, welches eine runde Schale mit einem spitz ausgehenden Stiel hat, diente zum Essen von Eiern, Schafstieren u. dergl., indem man das spitze Ende zum Öffnen der Eier oder zum Herausziehen der Schnecken benutzte. [Bl]

**Lustspiel**. Das antike Lustspiel wird, da von unseren Werken die Literaturgeschichte principiell ausgeschlossen ist, hier nur in seinen äußerlichen Momenten, soweit dieselben mit Kunstleskundigen in Beziehung gesetzt werden können, zur Darstellung gelangen.

#### a) Attische Komödie

Die attische Komödie zerfällt in die alte (ἡ παλαιά oder ἀρχαία κωμῳδία) und in die neue (ἡ νέα oder καινὴ κωμῳδία); die sog. mittlere ist eine Erfindung der Geminatiker zur Zeit Hadrians<sup>1)</sup>. Die alte Komödie ist, wie unter *Chor* S. 384 dargestellt wurde, aus dem hinteren Bestandteil des Dionysuskultus, bei welchem die Phallophoren und die von diesen gesungenen Lieder die Hauptrolle spielten, hervorgegangen und trägt daher den Charakter der ungeduldeten Ausgelassenheit. Ihre Blüte fällt in die Jahre 454–404 und knüpft sich an die Namen Kratinos, Eupolis und insbesondere Aristophanes. Ihre Stoffe entnimmt sie vorzugsweise den politischen, sozialen und literarischen Verhältnissen der unmittelbaren Gegenwart, doch hält sie dieselbe in ein phantastisches Gewand, indem nicht die auch mythischen Stoffe in ihren Bereich, aber stets travestierend; die Charaktere der alten Komödie erweisen sich nämlich durchaus als Karikaturen. Ein weiteres, wenn auch, wie Bernhardt, Grundriß d. gleich Litt II<sup>2</sup>, 2, 910 richtig bemerkt, schroffes, mit ihrem Ursprung zusammenhängendes Kunstmittel der alten Komödie ist die Obszönität in Ausdrücken und Szenen.

Alle diese Momente kamen in dem Kostüm der alten Komödie zur Geltung.

Was zunächst die Masken anlangt, so lieten dieselben, wie auch aus den Abb. 902 u. 903 zu ersehen ist, insgesamt karikierte Züge und namentlich eine weite groteske Mundöffnung. Sie schienen sich in typische Charaktermasken, wie die athenischer Bürger, Sklaven, Frauen, ferner in individuelle, wie die bestimmter historischer Persönlichkeiten (Perikles, Sokrates, Euripides) oder die mythischer und heroischer Gestalten, wie des an der Löwenhaut kenntlichen Herakles auf Abb. 903, endlich in beständig phantastische, wie die des Pseudartabes in des Aristophanes Acharnern, die Vogelgestalten in denselben Dichters Vögeln u. s. w.<sup>3)</sup>

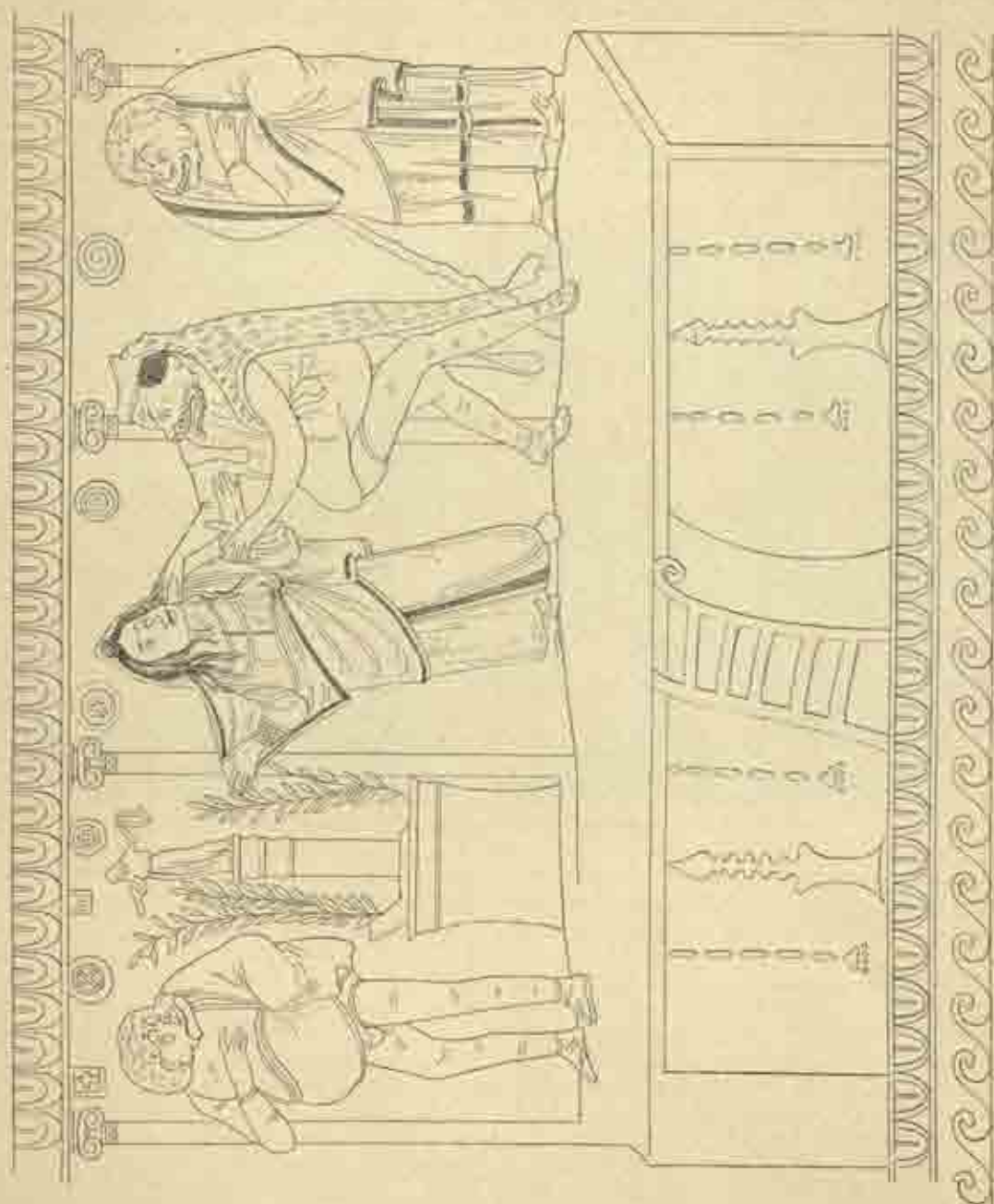
<sup>1)</sup> Siehe Witschels Artikel *Commedia* in Pauly's Realencyklop. d. klass. Altertumswissensch. II, 568 ff.

<sup>2)</sup> Siehe hierüber Fiebig, de Atticarum comedia bipartita (Bonn 1886) und Kock, Comic. Att. fragm. II, 1 p. 11.

<sup>3)</sup> Vgl. auch Poll IV, 143 τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῶν πολιτικῶν κωμῳδιῶν αἰ, τὰ μὲν τοῖς προέτοιμας δι' ἐκκαθάρσεως ἀντιπάλαιον ἢ ἐπὶ τὸ γελοιώτερον ἐσχηματίζον.

Für die Gewandung der alten Komödie sind wir auf Vasenbilder unteritalischen Fundorts angewiesen, welche, wie Abb. 902 u. 903, der alten Komödie ent-

stehen, die von Wieseler so genannten Anaxyriden (ἀναξυρίδες), auf. Diese Anaxyriden stellen sich auf den Bildern als enganschließende, bis auf die Knöchel



902. Anaxyriden mit Anax. (Zu Abb. 891.)

nommene Szenen darstellen. Da hilft vor allem die eigentümliche Kleidung der Männer auf: sie hängt unmittelbar mit dem Kultus des Dionysos zusammen und weist zunächst ein recht eigentlich bacchisches, auf asiatischen Brauch zurückgehendes Gewand-

reichende Hosen dar, insofern aber die gleichfalls sichtbaren und gleichfalls enganschließenden Ärmel von derselben Farbe sind, wie die Anaxyriden, so müssen die letzteren in Wirklichkeit den ganzen Körper bedeckt haben und somit eine in Hosen endi-



gende Futterjacke gewesen sein<sup>4)</sup>; sie sind oft, wie z. B. auf dem Alkmenabild (s. u.), mit Streifen versehen, ihre Farbe ist verschieden, namentlich weißlich. Über die Anaxyriden ist ein kurzes, von Hals bis an den Schenkel reichendes, armelloses Wams (μαστίριον), meistens von weißer Farbe, gezogen, welches über den Bauch und nach hinten angestopft ist. Dieses Wams ist jedoch bisweilen auch fleischfarbig und man sieht an demselben Brust, Bauch und Gesäß vollkommen ausgeführt (vgl. das Alkmenabild); in diesem Falle entspricht es unseren Trikots. An dem

Die Attribute waren je nach Bedürfnis verschieden, wir verweisen nur auf Keule und Löwenhaut als charakteristisch für Herakles (s. Abb. 902 u. 904).

Über die Masken und das sonstige Kostüm des mit der alten Komödie verbundenen Chores s. Art. «Chor».

Die Dekoration auf der Bühne war je nach Bedürfnis verschieden; Abb. 902 zeigt einen säulengefügigen Tempel oder Palast, vor welchem zur Linken des Beschauers ein mit zwei Lorbeer- oder Myrtenzweigen geschmückter Altar steht. Hinter diesem



902. Pantomime, die Komische Chöre. (Zu Seite 891.)

Wams ist, wie die Bildwerke zeigen, auch der (in Wirklichkeit aus Leder gefertigte) rote, lange und dicke Phallos, ein allgemeines Abzeichen der alten Komödie, angebracht<sup>5)</sup>.

Die Fußbekleidung der alten Komödie ist ein bis an die Kniehöf reichender Schuh, auf den Monumenten findet sich indessen auch häufig eine auf der Bühne wohl nie vorgekommene Barfußigkeit.

Im übrigen schloß sich das Kostüm der alten Komödie, wie die Frauengestalten auf unseren Abbildungen erkennen lassen, gleich dem der neuen Komödie, nur in mehr karikierender Weise an das Kostüm des gewöhnlichen Lebens an und gilt daher auch von ihm die S. 85 f. gegebene Beschreibung.

erschließt man das Kulturbild einer Göttin<sup>6)</sup>. Auf Abb. 903 stellt die Dekoration links vom Beschauer eine Banlichkeit dar, zu welcher eine Treppe von der Straße hinaufführt, während rechts im Hintergrunde ein Felsen mit einer Höhle wahrzunehmen ist<sup>7)</sup>. Andere Bildwerke deuten die Dekoration nur an, so Abb. 904 ein Haus durch eine Säule, das Alkmenabild das zweite Stockwerk eines Hauses lediglich durch ein Fenster<sup>8)</sup>.

Szenen aus der alten Komödie finden sich, wie schon bemerkt, namentlich auf Vasen unteritalischen Fundorts dargestellt, dahin gehören auch die vier

<sup>4)</sup> Wieseler, Das Satyrspiel S. 115 f. 143.

<sup>5)</sup> Wieseler, Das Satyrspiel S. 184 ff.; Theatorgelh. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 586; zu Taf. IX, 11; A. Müller im Philol. XXXV, 353.

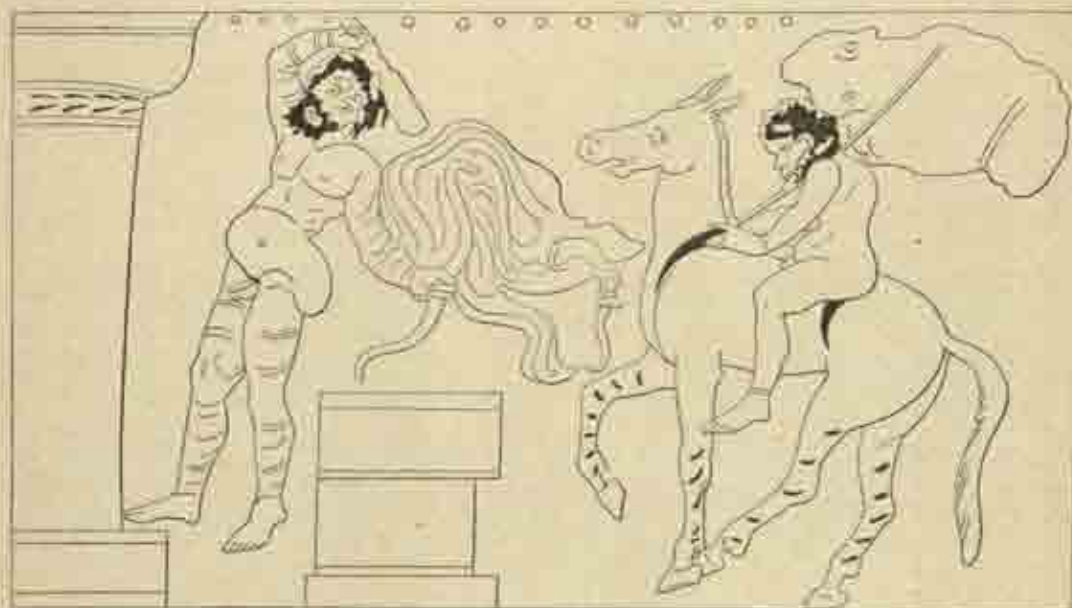
<sup>7)</sup> Wieseler, Theatorgelh. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 311.

<sup>8)</sup> Wieseler u. a. O. S. 61 a.

<sup>9)</sup> Εὐ δὲ κρηδία ἀπὸ τῆς δαρυγίας ποικιλομένη τὴ κατὰ τὸν οὐρανόν, ἢ γὰρ δὴ ἢ γὰρ δὴ κατὰ τὸν οὐρανόν. Poll. IV, 180.

im Vorhergehenden erwähnten Abbildungen, welche sämtlich Travestien mythischer Persönlichkeiten bieten. Über das Alkmenenbild vgl. den Art. »Alkmenen« S. 48 f. und Suppl. I. — Abb. 902, nach Mondell Inst. IV, 12 reproduziert<sup>9)</sup>, zeigt den Herakles, welcher seine Keule zur Seite gesetzt hat und sich in derlei Weise an eine Frau (wahrscheinlich Auge, Tochter des arkadischen Königs Aleos) macht, die sich jedoch gegen seine Liebesbewerbungen sträubt<sup>10)</sup>. Die beiden anderen Figuren bilden, wie uns scheint, die Dienerschaft der Frauensperson; sie fürchten sich offenbar vor Herakles und wagen nicht ihrer Herrin

welcher er sich Heilung suchend gewandt hat, in der Nähe der Nymphenhöhle (welche samt zwei Nymphen [NV A] im Hintergrunde sichtbar ist) anzufragen. Er ist, wie das weiße Kopf- und Barthaar zeigt, als Greis und zwar, was aus seiner Haltung hervorgeht, als ein infolge seiner Krankheit höchst hilfloser, aufgefaher. Erschöpft, wie er ist, wird er von einem Xanthias mit Hilfe eines ebenfalls weißhaarigen und weißbärtigen Mannes (vielleicht auch eines Kentauren?) zunächst in eine Baufischkell gebracht, unter deren schirmendem Dache er einstweilen der Ruhe pflegen und sich erholen kann. Die



904 Aristophanes' Frosche, erste Szene.

bezaustehen. In der weiblichen dieser beiden Figuren, welche den Eindruck der Bejahrtheit macht und kurzes Haar aufweist, darf man vielleicht die greise Amme der Frauensperson erkennen. Ihre Maske, an der Zähne sichtbar sind, erinnert an das οἰκουρὸν γράβιον der neuen Komödie bei Pollux IV, 151<sup>11)</sup>. — Abb. 903 (nach Lenormant und de Witte, *Él. céramogr.* 2, 94) erklären wir mit Wieseler<sup>12)</sup> wie folgt: Der Kentaure Cheiron (ΧΕΙΡΩΝ), durch das Gift der Lerneischen Hydra dem Tode nahe, ist, von seinem Sklaven Xanthias (ΧΑΝΘΙΑΣ) begleitet, in der Gegend, nach

zunächst nach rechts befindliche Person laßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. — Von besonderem Interesse ist Abb. 904 (nach Arch. Ztg. 1849 Taf. III, 1), welche die erste Szene aus den Froschen des Aristophanes vorführt. Wir erblicken den Dionysos verkleidet als Herakles, wie er vor des letzteren Hause angekommen das Übergewand hinter sich geschleudert hat, den Bogen dagegen noch mit der Linken festhält und nun in mächtigem Sprung<sup>13)</sup> zu einem gewaltigen Keulenschlage gegen des Herakles Hausthüre ansetzt. Hinter ihm steht der gewöhnlich vor einem Hause befindliche Altar. Bei diesem halbhoch zu Esel des Dionysos bequemer Diener Xanthias, der auf seinem Rücken vermittelt einer Gabel statt des Gepäcks trägt. Es ist der Moment dargestellt, wo Dionysos zu Xanthias spricht: »Herunter, Solhinge! denn wir sind an des Hauses Thür nun

<sup>9)</sup> Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. III, 18.

<sup>10)</sup> Wieseler a. a. O. S. 32 b.

<sup>11)</sup> Τὸ δὲ οἰκουρὸν γράβιον αὐτῶν ἐν κατάρτοι τῇ αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ ἑκὶ τοῦ γράβιου. Die typischen Masken der alten und neuen Komödie waren wohl kaum verschieden.

<sup>12)</sup> a. a. O. S. 61 a.

<sup>13)</sup> ὡς κενταυρικῶς ἐν ἡλ. Ὀδ. V. 38 f.



angekommen, welche nicht hin zu abhören / zu werden hatte (V. 35 ff.). Es pocht es dann an und schreit ins Haus hinein. Das Kostüm des Dionysos auf unserer Bilde entspricht jedoch nicht dem bei Aristophanes V. 40 f. vorgeschriebenen<sup>14</sup>.

Die neue attische Komödie konzentrierte sich in fortschreitender Entwicklung schließlich fast ganz und gar auf die Vorführung des gewöhnlichen Privatlebens und der für dasselbe charakteristischen Figuren. Sie ist daher dem modernen bürgerlichen Lustspiel oder Schauspiel zu vergleichen und erhält ihre Blütezeit in der Epoche Alexanders d. Gr. und der Diadochen, in welcher auch ihr trefflichster Vertreter Menandros (342—291 v. Chr.) lebte. Die Charaktere der neuen Komödie sind nicht individuell gehalten, sondern mehr oder minder charakterisierte Typen für bestimmte Klassen der Gesellschaft. Die hauptsächlichsten derselben sind: der polternde und der gutmütige Vater, der wackere und der leichtsinnige Sohn, der prahlische, aber feierliche und feige Soldat, der gefrässige Schmeichelei (Parasit), der schmeichelei Kuppel, der verschuldete Sklave, die alte Kuppel und die habgierige Hetäre<sup>15</sup>.

Alle diese Typen finden sich unter den Masken, welche der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebende Grammatiker Pollux in seinem (Onomastikon (IV, 143—154) als der neuen Komödie angehörig aufzählt und be-

schreibt. Aber auch auf den Bildwerken lassen sie sich nachweisen. Wie die letzteren zeigen und die schriftliche Überlieferung bestätigt, machen diese Masken namentlich durch die Gestaltung der Augenbrauen und die Verzerrung des Mundes den Eindruck von Karikaturen<sup>16</sup>. So stellt die unter Abb. 905a (im face) und 905b (im profil) nach Mon. dell. Inst. vol. XI tav. d'arg. I wiedergegebene Terrakottamaske, welche 1870 in einem Grabe zu Vulci gefunden wurde, den *πατρὸς προσώπου*, d. i. den polternden Vater, dar<sup>17</sup>. Sie zeigt dunkelrote Gesichtsfarbe, Bart und zusammengezogene Stirne mit zwei Falten, die Nase, welche sehr große Löcher hat, ist stumpf (*ἐπίγναμος*) und knollenartig gebildet. Die linke Augenbraue ist gesenkt, die rechte hochgeschwungen. Hierdurch erhält die linke Hälfte des Gesichts einen gutmütigen, die rechte einen zornigen Ausdruck. Dies war ein Ersatz für Mimik, und der Schauspieler, welcher jene Maske trug, wendete dem Publikum jedesmal diejenige Seite derselben zu, welche zu dem, was er vortrug, paßte<sup>18</sup>. Über der Stirne bemerken wir an unserer Maske einen Kranz von künstlichen Haaren (*ὀρεσθὲν τριχῶν*), in welchen (himmelblaue) Binden selbstbontartigen Gegenständen eingeflochten sind; auch der hinter diesem Kranz befindliche Teil der Maske ist mit Haaren bedeckt. — Um von der Mannigfaltigkeit der komischen Masken, die innerhalb jeder einzelnen Kategorie vorhanden war<sup>19</sup>, eine Andeutung zu geben, haben wir unter Abb. 906 nach Mon. dell. Inst. vol. XI tav. XXXII, 1 noch eine Maske beigelegt, welche in gleichem Jahre und an demselben Orte wie die zuvor erwähnte gefunden wurde. Sie stellt den *ἐρμηνεύς τριχῶν* vor<sup>20</sup>. Ihre Gesichtsfarbe ist

<sup>14</sup> *Ὁρῶμεν γὰρ τὰ προσώπων τῆς Μενάνδρου κωμῳδίας τὰς ὁμοίας ἔχει καὶ ὅπως ἐστραπαλῶν τὸ στόμα καὶ αὐτὸς κατ' ἀνθρώπων φέρει*. Platonius de diff. com. (s. I).

<sup>15</sup> S. auch E. Maass in Ann. dell. Inst. 1881 p. 156 ff.

<sup>16</sup> *Ὁ δὲ ἄνθρωπος προσώπου (d. i. der erste Akt) in dem Sinne, wie man noch jetzt sagt: der erste Liebhabe) στεφανῶν τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει ἐπίγναμος, πλατυπρόσωπος, τὴν ὁπρὶν ἀνατίσται τὴν δεξιάν*. Poll. IV, 144. — *Pater (= προσώπου Poll. I. I.) ille, cuius praecepsu partes sunt = ἑρμηνεύς Poll. I. I.), quia interiori concubitus, interior laevis est, altero erecto altero composito est supercilio: atque ille aptius cunctis laevis actoribus moris est, quod cum his, qui agunt, partibus congruit*. Quintil. inst. orat. XI, 3, 74.

<sup>17</sup> Pollux zählt (IV, 143—145) nicht weniger als neun *πρόσωπα τριχῶν* auf.

<sup>18</sup> D. h. ein sonst weiter nicht bekannter Dichter oder Schauspieler, Namens Hermion, hat sie geschaffen. *Ἑρμηνεύς πρόσωπον αὐτὸς καλούμενα ἀπὸ Ἑρμῆνος τοῦ πρώτου σκωπισάντος*. Etym. M. p. 376, 48. — Außerdem s. E. Maass a. a. O.

<sup>19</sup> Aus diesem Grunde läßt Dierks, von dessen Aufsatz über das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie (Arch. Ztg. 1885 S. 31 ff.) wir noch während der Korrektur unserer Druckbogen Kenntnis nehmen konnten, die direkte Beziehung unserer Abbildung (die sich auch bei Wieseler a. a. O. Suppl. Taf. A 25 findet) auf die Komödie des Aristophanes für nicht berechtigt, er führt vielmehr sie, wie auch die übrigen unteritalischen Vasenbilder, welche scenische Darstellungen enthalten, auf die sog. Hilarotragedie zurück. Die Hilarotragedie gehört der Komödie der Italioten an, deren Hauptsitz Tarent war. Ihr bedeutendster Vertreter war der Tarentiner Rhinthon (325—285 v. Chr.), nach welchem sie auch Rhinthonike benannt wurde. Sie bildet Travestien mythischer Personen und Vorgänge (s. Bernhardy, Grdz. d. griech. Litt. II\*, 2, S. 535 ff.) und erscheint als eine Weiterbildung der alten Phallophorenkomödie, wovon ihr dritter Name Phylakognaptus (s. oben) hinweist, als nach Athen. XIV, 15 f. Phylakes die italische Bezeichnung für die Phallophoren war. Die Hilarotragedie hatte auch Dierks inhaltlich Berührungspunkte mit der altattischen Komödie, ja sie entlehnte sogar Szenen aus derselben. Darum gilt auch Dierks zu, daß die Kleidung der Hilarotrageden zur Rekonstruktion des Kostüms der alten attischen Komödie benutzt werden könne.

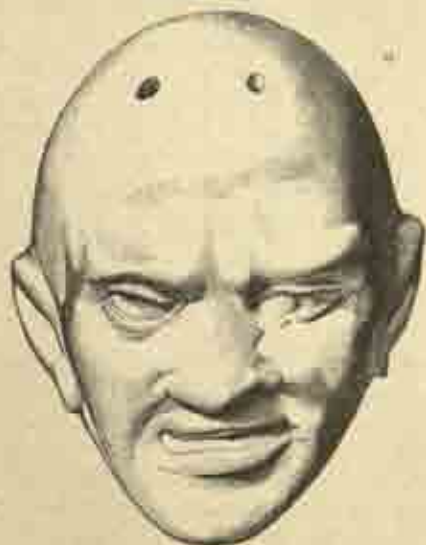
<sup>20</sup> Vgl. auch S. 829.



992 Polternder Vetter.  
(Zu Seite 991.)



994 Zorniges Alter.  
(Zu Seite 992.)



995 Selbstmörder.  
(Zu Seite 994.)



ebenfalls dunkelrot, aber um die Augen herum bläulich. Der Schädel ist kahl; auf der Stirne zeigen sich zwei Falten. Die mit ziemlich großen Löchern versehene Nase ist kurz und gebogen, unter dem Kinn sind Spuren von Bart sichtbar. Die Augenbrauen sind beide hochgeschwungen und hierdurch, sowie durch das Aufreißen der Augen und des Mundes erscheint der Gesichtsausdruck wütend<sup>21</sup>.

Von ganz besonderem Interesse ist die unter Abb. 907a u. b (nach Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XVIII, 3; s. ferner über R. Arpold in *Annal. dell'Inst.* 1880 p. 741) gebrachte Terrakottamaske. Sie wurde in einem Grabe zu Corneto gefunden und stellt offenbar einen Parasiten vor. Das Haupt ist vollkommen kahl, die

Wulst von gedrehten (künstlichen) Haaren, der auch noch an den Schläfen herabgeht (die sog. *anapton* *trichon*); hinter diesem Wulst setzt sich das (künstliche) Haar noch weiter über die Maske fort. Die Stirne ist in Falten zusammengezogen, die Augen schließen, die Brauen sind hochgeschwungen, die Nase ist breitgedrückt, der geöffnete Mund von einem Vollbart umrahmt<sup>22</sup>.

Von den Weibertypen vermögen wir auf Abb. 909 zunächst den der Kupplerin oder Hetärenmutter *Quartopoiē h' antrōpōi* (*εὐανθρῶπι*), und zwar in der Figur zunächst rechts vom Beschauer zu erkennen. Pollux führt zwar diese Kategorie mit dem eigentlichen Namen in seinem Verzeichnis der komischen Masken



907. Vesiculärer Dimer.



908. Dimer, Dimer und Kupplerin. (Zu Seite 825.)



Stirne glatt, die Augen schließen, die Nase ist gebogen, der Mund breit und offen, das Kinn hartlos, die Ohren sind zum Zeichen, daß der Parasit alles, insbesondere Ohrfeigen, geduldig hinnehmen, zerschlagen, der Ausdruck des Gesichtes zeigt sinnliches Wohlbehagen<sup>23</sup>.

Von den Sklavensmasken sei erwähnt der *hymnion* *herōpion*, welcher dem *hymnion* *herōpion* entspricht und in der unter Abb. 905, nach Mus. Berl. vol. VII tav. XLIV, 2 reproduzierten Terrakottamaske zu erkennen ist<sup>24</sup>. Die Maske zeigt über der Stirne einen

nicht an, doch ist die *anaptontrōpōi* *lextikē*, d. i. die Frauensperson mit welligten Haaren und gelblichem Mundwerk, welche außerdem noch als eine passierte Hetäre bezeichnet wird<sup>25</sup>, wohl identisch mit ihr. Auch auf unserem Bilde erscheint die Kupplerin als altliches Weib; ihre Gesichtszüge sind, teils um ihren früheren Lebenswandel, teils um ihr gegenwärtiges Gewerbe zu charakterisieren, abstoßend, ja entstellend, wie denn auch die Maske des Kupplers möglichst häßlich gebildet war. — Die Figur vor der Kupplerin ist offenbar eine Hetäre; da ihr Haar, wie es

<sup>21</sup> Ὁ δὲ Ἐριφύνης ἀνιπαλάνειος, ἐπιπύριον, ἀνατίεται τὰς ὀφρύς, τὸ βλέμμα θυμῶς. Poll. IV, 144.

<sup>22</sup> Κόλαε δὲ καὶ παρδαίος μέλας, οὐ μὲν ἔσω παλαιότερος, ἐπίρρυτοι, ἐπαθείς· τῷ δὲ παρδαίω μάλλον κτείσσῃ τὰ ὅσα, καὶ φαυλότερός ἐστιν. Poll. IV, 148.

<sup>23</sup> Auch bei Wisseler a. a. O. Taf. V, 40 u. S. 44 b.

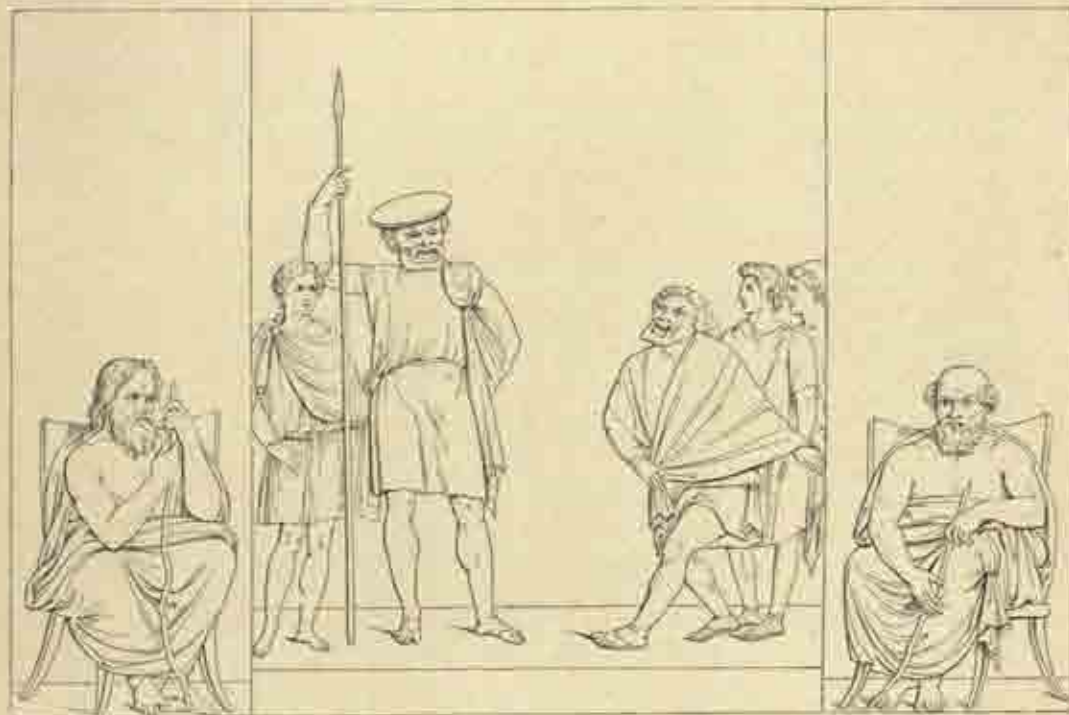
<sup>24</sup> Ὁ δὲ ἡγμῶν ἡρώπῳ σπείρον ἔχει τριχὼν πυρρῶν, ἀνατίεται τὰς ὀφρύς, συνάγει τὸ ἐπισκόνιον, πιπύτοι ἐν ταῖς δακτύλοις οἷος ἐν ταῖς ἐλευθέραις πρεσβύτης ἡγμῶν. Poll. IV, 149.

<sup>25</sup> Ἡ δὲ ἀναπτόντῳ *lextikē* δοῦναι τῷ ἀνθρώπῳ τὴν ἰδὴν, μὴδὲ δὲ ἔσθλῳν περὶ τὴν τέχνην. Poll. IV, 153.

scheint, in ein (mit Bändern durchwundenes) Geflecht auf dem Wirbel (das sog. λαυκάδιον) emragt, so möchten wir an das λαυκάδιον des Pollux<sup>29)</sup> denken.

Die Gewandung der neuen Komödie entspricht im allgemeinen derjenigen des gewöhnlichen Lebens. Die freien Männer und Jünglinge besseren Standes trugen den mit zwei langen, bis zum Handgelenk reichenden Ärmeln versehenen Leibrock (χιτών χειριδυτός<sup>30)</sup>), der um die Taille gegürtet und unter Umständen, wie z. B. bei dem Soldaten auf Abb. 910, hochgeschürzt ist. Zu dem Leibrock tritt ein Mantel

den Leibrock herunter, dessen untere Partie er auf Abb. 911 ganz, auf Abb. 912 (Taf. XVII) teilweise verdeckt. Auch seine Länge ist auf den Bildwerken eine verschiedene; auf Abb. 911 geht er über die Waden herab, während er auf Abb. 912 (Taf. XVII) nur bis auf die Kniee reicht<sup>31)</sup>. Eine besondere Art von Mantel war die Chlamys, die Tracht der Jünglinge und Soldaten; sie war dunkelpurpurnfarbig (violett, s. S. 828 zu Abb. 910) und ist daher wohl auch bei Poll. IV, 119 um so mehr gemeint, als φοινικίς speziell ein Kriegskleid bezeichnet<sup>32)</sup>. Näheres über



910 Kriegskleid und Schurzrock. (Zu Seite 826.)

(μαύρων), der auf den Denkmälern bei den angesehensten männlichen Personen, d. h. den Greisen oder bejahrten Männern, mit Fransen versehen (vgl. Abb. 911 u. 912 [Taf. XVII]) und nach Abb. 912 von weißer Farbe ist<sup>33)</sup>. Dieser Mantel ist, wie Abb. 911 u. 912 (Taf. XVII) zeigen, zunächst über die linke Schulter drapiert und fällt sodann von der Taille an über

dieselbe unter «Chlamys» S. 383. — Die Chlamys bemerken wir denn in der That bei dem Soldaten auf Abb. 910.

Die gewöhnlichen Leute, namentlich aber die Sklaven, trugen auch in der neueren attischen Komödie den kurzen einärmeligen, um die Hüften gegürteten Chiton (χιτών), dessen linke Seite offen ist, während die rechte einen Ärmel hat<sup>34)</sup>. Dieser

<sup>29)</sup> Τὸ δὲ λαυκάδιον ἰδέα τριχὼν πλέγματός ἐστιν εἰς δὲ ἀπολήγοντος, ἀπ' οὗ καὶ κέκληται. Poll. IV, 154.

<sup>30)</sup> Ἀμφιδόχαλος χιτὼν χειριδυτός λευθέρων, ὡς Πλάτων, δύο χειρὶδας ἔχων, ὃς μασχάλας ἔτι καὶ νῦν λέγουσιν. Hesych. — Siehe auch Art. «Chiton» S. 390b.

<sup>31)</sup> Wieseler, Das Satyrspiel S. 112f. — Γερόντων δὲ φόρημα ἱμάτιον. Poll. IV, 119. Die Bezeichnung der Farbe ist hier offenbar ausgefallen.

<sup>32)</sup> Vgl. auch Art. «Himation».

<sup>33)</sup> Φοινικίς ἢ μελαμπόρφυρον ἱμάτιον φόρημα νεωτέρων. Poll. IV, 119.

<sup>34)</sup> Ἐτερομσχάλος χιτὼν δουλικὸς ἐργατικός ἀπὸ (τοῦ) τῆν ἑτέραν μασχάλην ἔχειν ἐρραμμένην. Hesych. — Danach ist Poll. IV, 118: κοινὰ δὲ ἐσθὴς λευκὴ ἔστι δὲ χιτὼν λευκὸς ὄσημας, κατὰ τὴν ἀρι-



Chiton ist nach Pollux weiß, so ist in der That der Chiton der männlichen Person auf Abb. 909, in der wir einen Sklaven zu erkennen haben (s. Wieseler, Theatergesch. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 85a). Die linke Seite des Chitons ward durch ein über der Schulter fest angeknötetes oder angenähtes Mäntelchen<sup>41)</sup> verdeckt; ein solches findet sich bei der oben erwähnten Person. Dieses Mäntelchen war nach Pollux ebenfalls weiß und ist dies auch bei der zumeist rechts befindlichen Figur auf Abb. 912 (Taf. XVII) der Fall. Der Chiton der letzteren Figur dagegen ist grün. Mit Rücksicht auf noch andre Denkmäler und Schriftquellen wird man daher wohl annehmen müssen, daß Pollux bei jener seiner Angabe über die Farbe der beiden Gewandstücke bestimmte Fälle, wie öfter, verallgemeinert hat. In der weiblichen Kleidung war für bejahrte Frauen die hochgelbe oder himmelflaue, dagegen für junge Frauen und für Priesterinnen die weiße, für erstere auch die hellgelbe Farbe charakteristisch.

Als Fußbekleidung der neuen Komödie sehen wir auf den Bildwerken Schuhe, die den ganzen Fuß bedecken und bis an die Knöchel reichen (s. Abb. 909), und Halbschuhe, welche den vorderen Teil des Fußes samt den Zehen freilassen (s. Abb. 910, 911, 912 [Taf. XVII]). Die Farbe der ersteren ist auf Abb. 909, nach Wieseler Theatergesch. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 85a) gelb, bezw. rot, während die Halbschuhe auf Abb. 912 (Taf. XVII) grau sind<sup>42)</sup>. Die Beine erscheinen auf den Monumenten bisweilen nackt (so z. B. Abb. 912 [Taf. XVII]), zumeist aber mit Amxyriden angethan; auf der Bühne war das letztere wohl immer der Fall und wurde Nacktheit durch fleischfarbige Amxyriden dargestellt<sup>43)</sup>.

Seinen Abschluß erhält das komische Kostüm durch entsprechende Kopfbedeckungen und Attribute. Der Soldat trug den überhaupt stets zur Chlamys gehörigen Hut (κέραυς) und die Lanze (s. Abb. 910), der Alte den Krummetab (κροτάλη<sup>44)</sup> (s. Abb. 911); bei den weiblichen Personen finden sich Hauben und Blinden.

στερὰν πλευρὰν μορφήν αὐτὴ ἔχων, ἀγαστρος καὶ βεβήρην.

<sup>41)</sup> Τὴν δὲ τῶν δοῦλῶν ἐπιμὴν καὶ ἱματίδιον τι πρόσκειται λευκόν, ἢ ἐρυθρὸν ἢ λευκὸν ἢ ἐρυθρὸν (s. Kallias). Poll. IV, 112.

<sup>42)</sup> Pollux hat für die Fußtracht der Komödie nur den Ausdruck ἐστίμια ἐστίμια δὲ ὄνομα τοῖς κομικοῖς ἐστίμια VII, 91; vgl. IV, 115. — Gewöhnlicher wird dafür ἐστίμια gesagt, s. die Schriftstellen bei Schneider, Das Alt. Theaterw. Ann. 173 S. 162. — Über die ganze Frage Wieseler, Theatergesch. u. Denkm. d. Bühnenw. S. 17.

<sup>43)</sup> Siehe unter «Char.» S. 300 b.

<sup>44)</sup> Poll. IV, 112.

Sie können denn nach den Mitteilungen des Pollux und nach Denkmälern u. a. folgende Kostümbilder zusammengestellt werden.

Der erste Alto (ὑπερὸν προῶντης), der die erste Vater- oder Hausherrrolle spielt, trug die oben S. 822 beschriebene getölte Maske. Er war mit dem langärmeligen (weißen?) Leibrock und mit dem weißen Fransenmantel angethan, in der Linken führte er den Krummetab. Man hat sich denselben mithin im allgemeinen so vorzustellen wie Figur 2 (von links her) auf Abb. 911; nur scheint hier die Maske eine andere zu sein.

Des Kupplers (πορνιστοῦ) Maske weist eine ansehende oder vollendete Glatze auf, zusammengezogene Augenbrauen und ein wenig gelächelte Zahne (s. auch S. 824). Sein Kostüm besteht aus einem gefürhten Leibrock und einem bunten Umwurf; dazu trägt er einen geraden Stab (ἄσπερος<sup>45)</sup>).

Von den jungen Mannern führen wir den Soldaten (ἐπίκουρος) vor. Seine Maske zeigt dunklen Teint und dunkles über die Stirne herabhängendes Haar<sup>46)</sup>. Sein Haupt ist mit dem (nach Abb. 910 weißen) Petasos bedeckt, über dem hochgeschürzten weißen Chiton ist an der linken Schulter die violette Chlamys befestigt, die rechte Hand führt die Lanze (s. Abb. 910).

Der Parasit, dessen Maske S. 824 geschildert ist, trägt gewöhnlich Kleidung von schwarzer oder brauner Farbe; als Attribute führt er Stängel (στάντις) und Salzfischchen (ἀγαστρος<sup>47)</sup>).

An den jungen Landmannen (ἀγροῦκος) Maske ist das Haar in Form der sog. Stephane (s. oben S. 822) angebracht, die Nase aufgestülpt, der Mund brech, der Teint dunkelrot. Er trägt einen Lederkittel (δερμίδα), sowie Ranzen und Stab<sup>48)</sup>.

Von den weiblichen Figuren wollen wir zunächst unter Zugrundelegung von Abb. 909 die Kupplerin oder Hetärenmutter vorführen. Über ihre Maske s. S. 824. Sie trägt hellgrünen Chiton, einen violet-

<sup>45)</sup> Ὁ δὲ πορνιστοῦς τάλαν μὲν ἔχει τὴν λευκοῦν, τὰ δὲ χεῖλη ὀπισθοστρεφόμενα καὶ σπινθὴν τὰς ὀφθαλμοῦ καὶ ἀναρταμένης ἐστὶν ἡ φασκίς. Poll. IV, 145. — πορνιστοὶ δὲ χιτῶνι βασιλῆϊ καὶ ἀνθινῶι περιβολῆϊ ἡσθητοῖ, μίθρον εὐδαίμων φέροντες ὄρεσκος καλεῖται ἡ μίθρος. Poll. IV, 126.

<sup>46)</sup> Τὸ δὲ ἐπικουρὸν στρατιώτην ἐστὶ καὶ ἀλαζόνι, καὶ τὴν χροὴν μέλανι καὶ τὴν κόμην, ἀπασπαστοὶ αἱ τρίχες. Poll. IV, 147.

<sup>47)</sup> Οἱ δὲ παράσιτος (ἐσθίειν ἐχρήσται) μελίνην ἢ φασί ... τοῖς δὲ πυραυτοῖς πρόσκειται καὶ στάντις καὶ ἀγαστρος. Poll. IV, 119 f.

<sup>48)</sup> Τὸ δὲ ἀγροῦκος τὸ μὲν χροὴν μελαινέται, τὰ δὲ χεῖλη πλατύνει καὶ ἡ δὲ σπινθὴ καὶ στεφανὴν τριχῶν. Poll. IV, 147. — πῆμα βεντιρία δερμίδα ἐπὶ τὸν ἀγροῦκων ... τοῖς ἀγροῦκοις λαγυρόλον. Poll. IV, 119 f.

roten Mantel und rote Haube; ihre Schuhe sind gelb<sup>40</sup>.

Wir schließen mit der ἀπαρχή, die wir von Pollux als ἀρχαία bezeichnet und entspricht daher der modernen Gestalt des Kammermädchens, der Zofe, der Sonbratte. Ihre Maske zeigt ringförmig kurz abgeschnittenes Haar, ihre Kleidung beschränkt sich auf einen tiefgegürteten weißen Chiton<sup>41</sup>.

lichen Thorflügel, sondern lediglich hohe runde Thoröffnungen, die mit einem Vorhang (παρὰ τὰς θύρας) bedeckt waren<sup>42</sup>. Ein solches Privathaus erblicken wir auf Abb. 911. Es ist, wie die antiken Privatgebäude überhaupt, sehr niedrig und hier nur einstöckig, dagegen außergewöhnlich reich verziert; rechts daneben ist das κλισίον mit dem παρὰ τὰς θύρας<sup>43</sup>.

Szenen aus Stücken, die der neuen attischen



911 Das attische Haus (Zu Abb. 908.)

In der Dekoration der neuen Komödie machte, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, das Privathaus (ὁ οἶκος) den Mittelpunkt aus; es war mit einer nach innen sich öffnenden Thüre versehen und vor derselben stand gewöhnlich ein Altar. An dieses Haus schloß sich das sog. κλισίον an, ein Nebengebäude, welches als Stall, Remise und Gästewohnung diente; es hatte aber keine eigent-

Komödie angehören, finden sich auf den uns erhaltenen Kunstdenkmälern ziemlich häufig; so auch auf den Abb. 910, 911, 909 u. 913 (Taf. XVII), für welche wir noch eine kurze Erklärung beifügen.

<sup>40</sup> Τὸ δὲ κλισίον ἐν κοινῇ περικρατεῖται παρὰ τὴν οἰκίαν, παρὰ τὰς θύρας ἀποκλειόμενον, καὶ ἐστὶ μὲν σταθμὸς ὑποζυγίων, καὶ αἱ θύραι αὐτοῦ κλειόμεναι δοκοῦσι, καλούμεναι κλισίαι, πρὸς τὸ καὶ τὰς ἀμύκας εἰσελθεῖν καὶ τὸ σκυφοῦν ἐν δὲ Ἀντιφάνει Ἀκταίῳ καὶ ἐργαστήριον γέγονεν. Poll. IV, 125. — Vgl. auch Wieseler a. a. O. S. 81.

<sup>41</sup> Wieseler a. a. O. S. 82 b.

<sup>39</sup> Wieseler a. a. O. S. 80 a.

<sup>42</sup> Ἡ δὲ ἀρχαία περικρατεῖται ἀπὸ τῆς ἀρχαίας ἐστὶ περικρατεῖται, γινώσκοντες ὅτι ἀπὸ τῆς ἀρχαίας ἐστὶ περικρατεῖται. Poll. IV, 154.



wollen, indem wir zugleich bemerken, daß sich keine von ihnen auf ein bestimmtes Stück zurück führen läßt.

Abb. 910, ein pompejanisches Wandgemälde<sup>44</sup>, nach Mus. Borb. vol. IV tav. XVIII reproduziert, weist uns zwei Hauptchauspieler auf, der eine, rechts vom Beschauer, nach Heibig (Camp. Wandgem. S. 352, N. 1468) ein Parnett, richtet in verschämter unterwürfiger Haltung eine schmeicheleiche Anrede an den anderen Hauptchauspieler, den militärischen Prallhans (s. oben), der in gravitätischer Stellung mit selbstbewußter Miene zuhört. Die übrigen drei Personen, insgesamt Jünglinge, sind sog. *κωμῶδοντοί*, d. h. Statisten, welche nichts zu reden haben; die hinter dem Soblaten stehende ist offenbar dessen Diener. — Die zu beiden Seiten des Hauptbildes stehenden Männer sind die mit der Theaterpolizei betrauten Rhabdouchen (s. unter Art. 'Theatervorstellung').

Auf Abb. 911, einem Marmorrelief in Neapel<sup>45</sup>, ebenfalls nach Mus. Borb. vol. IV tav. XXIV wiedergegeben, ist die Hauptperson der schon oben besprochene Alte oder Hausherr, welcher hochgradig erregt in Begriffe ist, auf die Person, welche diese Erregung, sei es aktiv oder passiv, hervorgerufen hat, loszuschreiten, daran aber von einem anderen älteren Manne gehindert wird. Als Ursache jener Erregung ist, wie der ausgestreckte linke Zeigefinger des Hausherrn andeutet, der Sklave zu betrachten, welcher sich gegen einen jungen Mann wehrt, von welchem er mit der Geißel bedroht wird. Zwischen den beiden Gruppen steht ein ungewachsenes Mädchen, welches die Doppelfoto bläst. Man darf hieraus wohl schließen, daß bei denjenigen Szenen der neuen Komödie, welche unter Flötensongang gesungen wurden, die Flötenspielende Person auf der Bühne selbst und zwar etwas im Hintergrunde postiert war.

Abb. 909, ein wiederum aus Mus. Borb. vol. IV tav. XXXIII herübergenommene Wandgemälde aus Herculaneum<sup>46</sup>, führt uns rechts vom Beschauer eine Gruppe vor, welche aus zwei weiblichen Personen besteht, die jüngere und kleinere der letzteren ist eine Hetäre, die ältere und größere eine Kupplerin oder Hetärenmutter. Die männliche Person links ist ein Sklave. Dieser Sklave, erläutert Wieseler, spendet der, ihrem Gesichtsausdruck nach zu urteilen, offenbar sehr einfältigen Hetäre über ihre äußeren Vorzüge mit zweideutigen Worten falsches Lob und macht dazu die den Neid beschwörende Gebärde der *Corna*, während

er zugleich das Gesicht abwendet und spöttisch lacht. Die beiden Weiber aber halten das Lob für aufrichtig, da indessen die jüngere ihr verständnisvolles Lachen darüber zu verbergen sucht und sich nachiert, so wird sie von der älteren gemahnt und vorwärts geschoben.

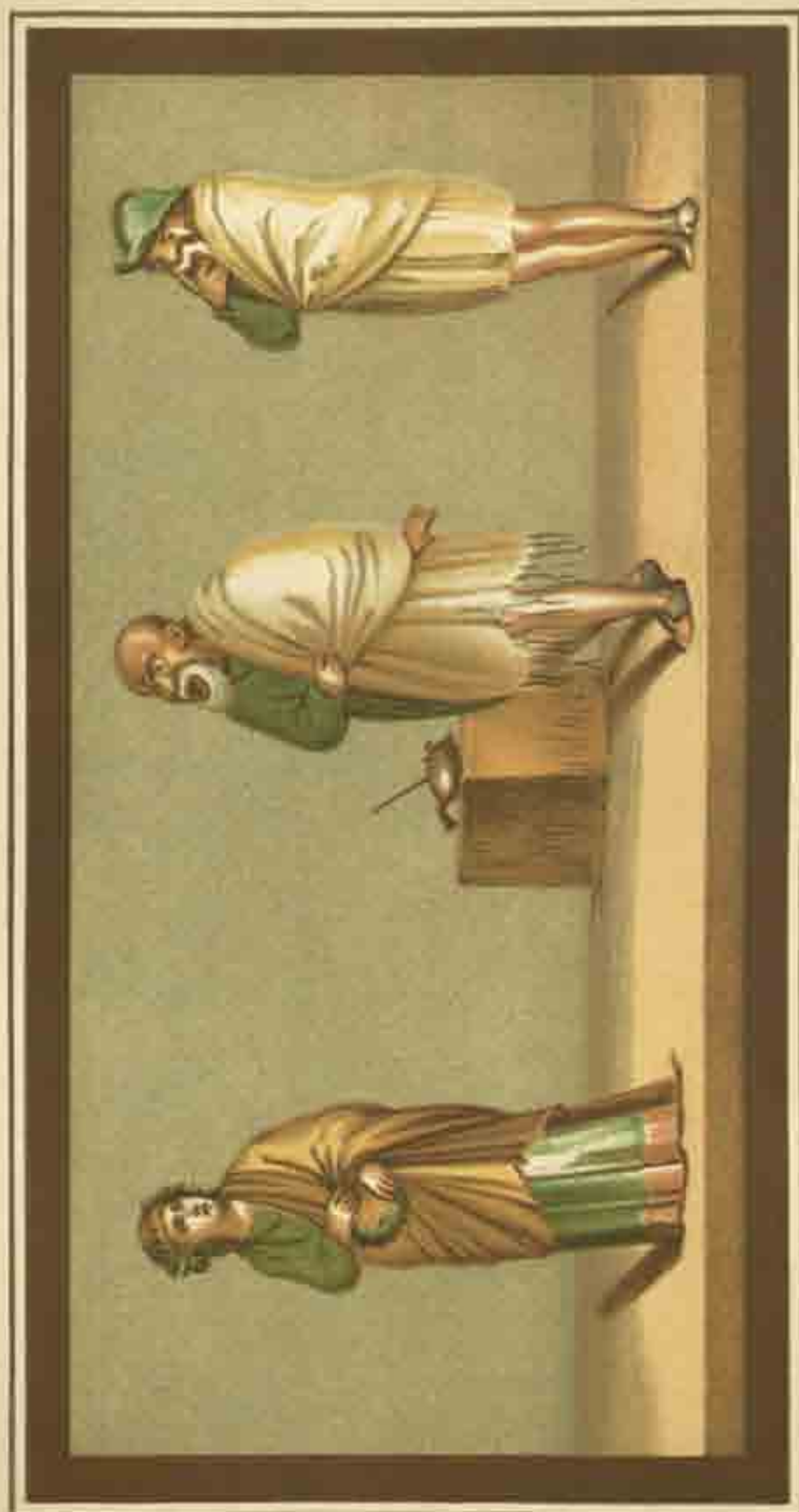
Taf. XVII ist hauptsächlich deshalb beigegeben, weil sie das einzige Bildwerk war, das wir mit den Farben reproduzieren lassen konnten. Es ist entnommen der 2. Auflage von Emil Bruns' *Studien Pompeji* (Leipzig, Weigel) Abb. IX Taf. IV. Das Original ist ein Wandgemälde in dem von Persuhn sog. 'Patrizierhaus von 1879' und gehört nach Man (Bull. dell' Inst. 1882 p. 23 dem dritten, d. i. dem hellenistischen Stil an. Der letztgenannte Gelehrte gab (a. a. O. p. 50) auch zuerst eine genauere Beschreibung des Bildes, der wir uns im folgenden anschließen. Gerade in der Mitte des Bildes ist ein warzeförmiges Postament, worauf ein toter Vogel liegt, in dessen Körper ein Pfeil oder ein Bratspieß steckt. Rechts von diesem Postament steht, dessen obere Ecke verdeckend, ein Mann, der, wie schon die weite Öffnung seines Mundes andeutet, eine komische Maske trägt. An der letzteren tritt besonders die starke Glatze und der weiße Vollbart hervor, der Gesichtsausdruck ist ein höchst erregter. In dieser Stimmung wendet sich der Alte mit erregten Worten nach links gegen eine schöne junge Frau, die sich in geringer Entfernung von dem Postament befindet. Sie ist angethan mit einem langen grünen Chiton, der unten ringsherum einen violetten Saum hat<sup>47</sup> und von einem gelben Mantel, der ebenfalls violett, aber nur ganz schmal eingefärbt ist, verdeckt wird. Das Haupt der Frau, welche unmaskiert zu sein scheint, ist mit Blättern bekränzt, die zu beiden Seiten herabhängen. In den Händen hält sie einen Kranz. Sie blickt aus dem Bilde heraus und öffnet den Mund wie zum Sprechen, vielleicht aber ist durch das letztere Moment doch die Maske angedeutet. Hinter dem Altar steht zur Rechten ein Mann, dessen komische Maske ebenfalls mit einem weißen Vollbart versehen und von einem grünen Petasos bedeckt ist. Er steht unbeweglich mit geschlossenen Füßen, die Rechte am Kinn, die Linke in den weißen Mantel gehüllt, der seinen grünen Leinwand größtentheils verdeckt. Auch er scheint, aber in viel objektiverer Weise, sich mit der Frau zu beschäftigen. Eine Deutung des hier dargestellten Vorgangs vermögen auch wir nicht zu geben, nur möchten wir den mit dem Frauenmantel bekleideten Alten oben deswegen (s. S. 825) für eine vornehmere

<sup>44</sup> Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. XI, 2 S. 82 f., der mit Recht an ein griechisches, nicht an ein römisches Drama denkt.

<sup>45</sup> Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. XI, 1 S. 81 f.

<sup>46</sup> Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. XI, 4 S. 84 f. Vgl. ferner Heibig, Camp. Wandgem. S. 354 N. 1472.

<sup>47</sup> Dieser Chiton erinnert uns an Poll. IV, 120: *ἐνταῦς δὲ ῥορνέει* (in der Komödie) *καὶ παραγγοὶ καὶ συμπαρτοί, ὅτεν ἐστὶ γυνὴ πρὸς ἄνδρα, ἐκαστὸς ἐόικατο*.



*Fig. 912. Komödienscene, (in Seite 828)*





Personlichkeit ansehen, als die Figur mit dem Rute. Presulin scheint das Gemälde auf die Atellanen zu beziehen.

### b) Römische Komödie.

Hier ist in erster Linie zu sprechen von der *commedia palliata*, nicht nur, weil diese unmittelbar auf die neue attische Komödie zurückgeht, sondern auch, weil sie vom künstlerischen und literarischen Standpunkt aus in den Vordergrund tritt. Ihre Entstehung ist unter dem Einflusse der punischen Kriege, durch welche die Römer in Unteritalien und Sicilien mit griechischer Bildung in nachhaltige Berührung kamen, vor sich gegangen und knüpft sich an die Person des tarentinischen Kriegsgefangenen Andronicus, der nach Rom gekommen war und später nach seiner Freilassung Livius Andronicus hieß. Er brachte zuerst und zwar vom Jahre 240 v. Chr. an zusammenhängende, nach griechischen Originalen bearbeitete Dramen, darunter auch Komödien, auf die römische Bühne. Als hervorragendste Dichter der *palliata* sind T. Maccius Plautus (ca. 254—184 v. Chr.) und P. Terentius (185—159 v. Chr.) allgemein bekannt.

Die *palliatae* spielten in Griechenland und behandelten die Verhältnisse des griechischen Privatlebens<sup>42</sup>, im allgemeinen ganz nach Art der neuen attischen Komödie. So finden sich denn in der *palliata* auch die gleichen Charaktertypen, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersieht ist<sup>43</sup>).

<i>Palliata:</i> (Quintil. Inst. or. XI, 2, 14. 176)	νέα κωμῳδία: (Poll. IV, 142—154)
<i>servi</i>	τὰ δοῦλον πρόσωπα κωμικῶ
<i>leuones</i>	πυρροβοσκός
<i>parasiti</i>	παρασίτος, «ικονικός, Σικελικός
<i>rustici</i>	ἀγροικοί
<i>miles</i>	ἐπίσιςτος, ἐπίσιςτος δεότερος
<i>meretriciae</i>	ἐταρμικὸν τέλειον, ἐταρμικὸν ὑπαίον, διήκροτος, ἐταρμικὸν, διήκροτος, ἐταρμικὸν
<i>puellae</i>	ἄβρα πύρροκος, ἑταρμικὸν, πύρροκος
<i>senes austeri</i>	παῖπος δεότερος
<i>senes miles</i>	παῖπος πρώτος
<i>senes avari</i>	πύρροκος, πύρροκος, πύρροκος
<i>senes luxuriosi</i>	πύρροκος (νέανισκος)

<sup>42</sup> In *commedia graeci ritus induuntur personaeque graecae*. Diomed. G. L. I, 490 (Keil).

<sup>43</sup> B. Arnold, Über antike Theatermasken in Verh. d. 29. Philol. Vers. 1874 S. 34 f. — A. Spengel, Über d. lat. Komödie (akad. Festrede), München 1878.

<i>Palliata:</i> (Quintil. Inst. or. XI, 2, 14. 176)	νέα κωμῳδία: (Poll. IV, 142—154)
<i>matronae</i>	ἀετινὴ (?) οὐλὴ (?)
<i>graves aevi</i>	γῆρας ἰσχυρὸν, γῆρας πύρροκος, γῆρας οὐκ οὐκ
<i>pater, cuius praecipuae partes sunt</i>	πρεσβύτερος ἡγεμὼν

Dafs die Schauspieler der *palliata* auch Masken trugen, ist bekannt, doch war dies erst in der Zeit nach Terens gestattet<sup>44</sup>). Dieselben waren jedenfalls nach dem Muster der griechischen gefertigt.

Auch die Kleidung in der *palliata* entsprach samt den dazu gehörigen Attributen derjenigen der neuen attischen Komödie<sup>45</sup>). Als dasjenige Gewandstück aber, welches die auftretenden Personen ganz besonders als Griechen charakterisierte, wurde das Himatium betrachtet und nach demselben, für das die Römer die Bezeichnung *pallium* hatten, die ganze Dramengattung benannt<sup>46</sup>). Nach Mitteilung des römischen Grammatikers Aelius Donatus, der im 4. Jahrh. n. Chr. lebte, war in der *palliata* die Gewandung der Greise weiß, die der jungen Männer verschiedentlichfarbig. Weiß war auch die Farbe der Freude, rot die der Reichtums, schwärzlich die der Armut. Die Beträchteten kennzeichnet vernachlässigte Kleidung, den Soldaten die Chlamys, den Parasiten das zusammengetrehte, den Kuppler das buntfarbige Pallium. Für die Sklaven war die Kürze der Gewandung, für die Hetären ein gelbes Mäntelchen charakteristisch. Die nicht zu den Hetären gehörigen Mädchen aber trugen ausländische Kleidung, offenbar, weil sie als Fremde hingestellt werden sollten<sup>47</sup>). Die Fußbekleidung war ein den Fuß vollständig bedeckender, bis an die Kniehöf reichender Schuh, *soccus*<sup>48</sup>) genannt.

<sup>44</sup> Siehe B. Arnold a. a. O. S. 19 f. und L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. (1878) VI, 524 f. Teuffel, Gesch. d. rom. Litt. (4. Aufl.) von Schwabe 1892 S. 27<sup>12</sup>.

<sup>45</sup> Detail bei Wieseler a. a. O. S. 70 b, 71 f.

<sup>46</sup> *Græcae fabulas ab habitu palliatis Varro ait nominari*. Diomed. G. L. I, 489 (Keil).

<sup>47</sup> *Comici senibus candidus vestitus induitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur; adulescentibus discolor attribuitur, servi comici umbrati exiguo teguntur paupertatis antiquae gratia vel quo expeditiores agant, parvuli cum interitis palliis veniunt, lacto vestitus candidus, acrimonia obductus, purpureus diviti, pauperi pluvius datur, militi chlamys, puellae habitus peregrinus induitur, levo pallio colore vario utitur; meretricibus autem ricinium luteum datur*. Donati comm. de com. p. 11 f. (Reifferscheid). Über das ricinium s. auch Ann. 64.

<sup>48</sup> *Comici cum socco (oc. proscenium introibant)*. Diomed. G. L. I, 490 (Keil).



Doch kommen auf Denkmälern auch die S. 826 erwähnten Halbschuhe sowie Sandalen vor. Die Beine erscheinen auf Monumenten, so auf Abb. 915 u. 916, mit Hosen (Anaxyriden) angethan.

Ein interessantes Kostümbild erhalten wir bei Plautus (Null. gl. IV, 4, 11 ff.) von einem Schiffspatron. Auf dem Kopf ein rostigbrauner Schdapphut, vor dem Gesicht ein wollener Lappen. Die Kleidung besteht in der durch einen Gürtel kurz geschnittenen *Exomis*, welche die linke Seite bis zur

Außerem waren auch noch Versatzstücke, z. B. Altäre<sup>27)</sup>, auf der Bühne aufgestellt.

Bildwerke, die sich mit Bestimmtheit auf die *palliata* beziehen lassen, finden sich zunächst in den Miniaturen der Ambrosianischen und Vaticanischen Handschriften des Terentius, welche aus dem 8. oder 9. Jahrh. n. Chr. stammen und bei Wieseler (Theat. germ. u. Denk. d. Bühnenw. Taf. X) wieder gegeben sind. Obwohl sie nach weit älteren Originalen gefertigt sind und teilweise von genauerer Kenntnis



618 Scene aus Terentius (Null. II, 4).

Brust frei läßt. Über der linken Schulter ist ein Mäntelchen befestigt, ebenfalls rostigbraun, denn das ist Seemannscolour<sup>28)</sup>.

Bei der Dekoration der *palliata* bildete ebenfalls gewöhnlich das Privathaus den Mittelpunkt; es war mit wirklich brauchbaren Fensteröffnungen und auch mit erkerartigen Ausladungen versehen<sup>29)</sup>.

<sup>28)</sup> *Fūcto uti veniā ornata ornatus huc nauticū: cauium habes ferrugineam, culcitam ob oculos lācam; palliolum (suaridov s. S. 83 und A. 32) habes ferrugineum, nāc is color thalassiorū; id conezum in hūmēra laeco exapillato brāchio; provincio, aliqñ dūsimulato quāsi gubernatōr sēs. — O. Ribbeck's Übersetzung dieser Verse (Alazon S. 168 f.) scheint mir nicht ganz richtig zu sein.*

<sup>29)</sup> *Comica (scenae) . . . artificiorum privatorum*

des Altertums zeugen, verraten sie andererseits auch eine gewisse Unkunde und sind daher nur mit Vorsicht zu benutzen. Um jedoch einen Begriff von der Darstellungsweise dieser Miniaturen zu geben, haben wir zunächst Abb. 918 beigelegt<sup>30)</sup>, welche aus der Vaticanischen Handschrift des Terentius stammt und die zwei ersten Verse der ersten Scene des zweiten Aktes aus dem Eunuchus des genannten Dichters illustriert. Die Überschrift lautet: *Phaidria adulescens. Parmeno servus. Phaidria* ist ein junger

*et maciniorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium artificiorum rationibus. Vitr. V, 6, 6.*

<sup>27)</sup> Wieseler a. a. O. S. 56. B. Arnold, Das alt. rom. Theatergeb. S. 17.

<sup>28)</sup> Bei Wieseler a. a. O. Taf. X, 4.

Athener, Parmeno dessen Sklave. Die unten auf dem Bilde angebrachten Worte lauten: *Pha.* (d. i. Phaedria): *fac ita ut ueni, deducantur isti* (Wie gesagt, laß ihr die beiden holen). *Par.* (d. i. Parmeno): *faciam* (Ich

Abb. 314<sup>107</sup> führt uns aus demselben Stück den Anfang der achten Scene des vierten Aktes vor. Der militärische Praefectus Thraso bietet unter dem Beifall seines Parasiten Gnatio seine Sklaven auf, das Haus



314. Scene aus Terentius (Zu IV, 8).



315. Schmeichelei. (Zu Seite 822.)



316. Stolz. (Zu Seite 822.)

wills besorgen). Der in die Hetäre Thais verhebt Phaedria trägt hiermit seinen Parmeno auf, der Genannten einen Eunuchen und eine Mohrin als für sie bestimmte Geschenke zuzuführen.

der Hetäre Thais, welche nebst dem Jüngling Chremes unser Bild nach rechts abschließt, mit Sturm zu

<sup>107</sup> Auch bei Wieseler a. a. O. Taf. X, 5 und S. 60.



nehmen. Die übergeschriebenen Namen passen, bis auf die beiden letzten, nicht auf die betreffenden Figuren. Die erste Figur ampeist nach links ist vielmehr der Syrus, die darauffolgende der Sango mit dem Schwamm, mit dem er die Wunden auswäschen will, der dritte der Thraso, der aus Feigheit sich nach hinten gezogen hat, der vierte der Domus mit dem Hebebaum, der fünfte der Smalio mit einer Peitsche in der Linken (daher die Überschrift *LORARIO*), der sechste der Gnatho.

Weiterhin hat mit großer Wahrscheinlichkeit Hertz die von ihm in der Arch. Ztg. 1873 auf Taf. 12 publizierten fünf Terrakottastatuetten von Schauspielern auf das römische Lustspiel, d. h. auf die *pallata*, bezogen. Wir reproduzieren hier von dieser Tafel die zweite und dritte Figur (Abb. 915 u. 916). Die erstere erklärt Hertz mit Recht für einen Parasiten und beschreibt (a. a. O. S. 119) dieselbe also: «Gesicht, Hände, Füße dieses derben beitschuldrigen Gesellen sind dunkelrot; unter den ziemlich schief gegen einander geneigten Wotzangen (*oculi perversi*, v. Dion. G. L. 489, H. K.) zeigt sich eine der ganzen Breite des Mundes entsprechende und dabei ziemlich platte Nase, eine wulstig inmitten der vollen beutelartig herabhängenden Backen sich mit ihnen um die Wette herausholende Unterlippe; der obere Teil des Gesichts ist von in der Mitte ziemlich tief in die Stirn glatt hineingestrichenen, um die Ohren sich wellenförmig stark auflauchenden Haaren umsaumt, ein sehr kurzer, aber die Schultern stramm gezogener Mantel laßt die dicken Arme und die noch dickeren, mit Hosen bekleideten Beine frei. Die herabhängende Linke vermag trotz sichtlichlicher Anstrengung kaum den mächtigen runden Laib eines Gebäcks festzuhalten, während die Rechte ein Fläschchen umspannt, das nach seinem geringen Umfang zu urteilen eher ein *liquamen* zur Würze des Mahls als Wein zu enthalten scheint. An seinem Gewande haben sich Reste weißer Farbe erhalten, der Schatten ist gelb, seine Füße tragen Sandalen.» Das «Gebäck» ist nach unserer Ansicht das löffelförmig ausgehöhelte Schabeisen (*oratory, strigile*)<sup>87)</sup> und das «Fläschchen» das Salbfläschchen (*λεκανα, ampulla*), Attribute, welche dem Parasiten der *pallata* ebenso eigentümlich sind, wie dem der neuen attischen Komödie<sup>88)</sup>.

Ab. 916 zeigt auf hohem und festem Halse ein langgestrecktes (hellrot gefärbtes) bartloses Antlitz. Die Stirn ist hoch und kahl, nur an den Seiten fällt sehr spärliches Haar glatt gestrichen herab. Die Augen sind weit aufgerissen, die Nase ist groß und

stark nach unten gebogen, die breite Unterlippe hängt über das Kinn herab, die Backen sind voll, die Gestalt kurz und dick. Miene und Haltung dieses Mannes, der über einem kurzärmeligen Leibrock einen elegant drapierten Mantel und an den Füßen Sandalen trägt, wollen und sollen vornehm sein, drücken aber vielmehr eitle Selbstgefälligkeit und putzigen Hochmut aus. Unsere Figur gehört jedenfalls zu den *senes der pallata*, und zwar zu den Männern mittleren Alters, welche unter jener Kategorie ja mitbegriffen sind. Ihr Äußeres erinnert uns an den *senex Leximachus* im *Mercator* des Plautus (III, 4, 54 L.), der als ein Mann von kleiner Statur mit dickem Bauch, auswärtsgelogenen Beinen und breiten Füßen geschildert wird, dessen Kopf graue Haare, dunkle Augen, volle Backen und große Kinnladen aufweist. Dem Charakter nach erscheint sie, wie Hertz (a. a. O.) vermutet, als ein übermächtiger Geldmann und immer noch etwas geckenhafter Vater, der glaubt, das Geschehen müsse, was er befehlt, und dardennochschliesslich gepfeilt wird, als jugendlich dünender Vater tritt uns A. R. Demetrius in des Plautus *Asinaria* entgegen.

Neben der grüseligeren *pallata* lief aber im römischen Lustspiel eine speziell italische Richtung. Dahin gehörten die *togata* (s. S.), der *minus* und die *Atellane*.

Die *togata* (s. S.), auch *tabernaria*, das römische Nationallustspiel, findet sich in unserm Wissens in der bildenden Kunst nicht vertreten, auf dem *Minus* aber (s. Abb. 917 nach Caylus Recueil d'Ant. vol. IV pl. 92, 5) bezogen worden. Der *Minus*<sup>89)</sup>, in Latium vermutlich uralt, führte in stark karikierter und äußerst oberflächlicher Charakterbilder aus dem gemeinen Leben vor. Dem entsprechend war auch das Kostüm der Mitwirkenden. Sie traten stets ohne Masken auf und wurden daher die weiblichen Rollen von Frauen gespielt. An Stelle der Maske wurden die Gesichter grell geschminkt<sup>90)</sup> und auch mit den Kopfharen besondere Manipulationen vorgenommen (s. n.).



der Minus.

<sup>87)</sup> Siehe Abb. 251 bei Gahl u. Koner, Das Leben der Griechen u. Römer 4. Aufl. S. 266.

<sup>88)</sup> Siehe S. 84 und Anm. 38. — *Cynicus esse gnathosportus parastrophum prodom, ampullam, strigilem* ... habet, Plant. Pers. I, 3, 43.

<sup>89)</sup> Siehe L. Friedländer a. a. O. S. 327 ff. und Darstellungen aus d. Sittengesch. Roms II<sup>o</sup>, 392 ff.

<sup>90)</sup> *Alimus ridiculi vestitu et palliostrum, pigmentis multicoloribus Phyllophorum supellectilem* (das sind eben Mimen) *nostrebat*. Apollon. epist. II, 2; s. Gysar, Der röm. Minus in Sitzungsber. d. Wiener Akad. (1854) XII, 293.

Bezüglich der Kleidung war charakteristisch eine Art Harlekinstracht, d. h. ein aus bunten Lappen zusammengefügter Rock, *centunculus*, dazu als Umwurf das sog. *vicinium* oder *secinum*, ein kurzes vierreihiges Mäntelchen. Auch ein ungeheurerlicher roter Phallos gehörte mitunter zum Kostüm<sup>64</sup>). Die Fußbekleidung aber bestand durchgängig in Strümpfsocken, d. h. kurzen glatten Strümpfen, mit denen angethan der Fuß flach (*plane*) auf dem Boden auftrat<sup>65</sup>); darnach hieß der Mimus auch *planipes*. Die Durchführung des Mimus lag dem Hauptchauspieler (*actor*) ob. Er wurde unterstützt von mehreren Schauspielern zweiten Ranges, insbesondere von dem sog. *stupidus* (Dummling). Dieser trat stets mit vollständig kahlgeschorenem Kopfe auf, stellte regelmäßig einen Parasiten vor und bekam reichlich Prügel, insbesondere lautklatschende Backpfeifen<sup>66</sup>).

Inwiefern könnte man mit Wieseler<sup>67</sup>) die unter Abb. 917 nach Caylus Rec. T. IV, Pl. XCII, N. III abgebildete Bronzestatuetten auf einen Parasiten aus dem Mimus beziehen. Die Figur trägt keine Maske, der Kopf ist kahl, die linke Hand hält die von einem Schläge kräftig getroffene, noch schmerzende Wange. Auch die Fußbekleidung entspricht dem oben Gesagten, nicht jedoch das sonstige Kostüm. Man mußte daher annehmen, daß *centunculus* und *vicinium* nicht von allen Mitwirkenden, sondern ständig lediglich von dem Hauptchauspieler getragen wurden, wie ja späterhin die Harlekinstracht

auch nur einer einzigen Person zukommt; die übrigen Mimen wurden demgemäß mehr oder weniger in der Kleidung des gewöhnlichen Lebens erscheinend sein.

Es erübrigt noch der *Atellana* zu erwähnen, jener wenn auch nicht spezifisch oskischen, aber doch jedenfalls später in der oskischen Stadt Atella lokalisierten und darnach benannten Charakterkomödie mit ihren vier stereotypen Figuren Pappus, Maccus, Bucco und Dossennus. Die drei erstgenannten wollte nämlich ein englischer Gelehrter wenigstens vorübergehend in drei Terrakottastatuetten erkennen, welche von Hertz in der Arch. Ztg. 1873 auf Taf. 12 unter N. 1, 2 u. 3 wiedergegeben sind (s. S. 832). Allein schon in England hat man diesen Gedanken alsbald wieder fallen lassen und jene Statuetten mit der *pallata* in Verbindung gebracht, so daß auf die *Atellana* sicher zurückzuführende Bildwerke unseres Wissens bis jetzt nicht bezeichnet werden können. [A]

**Lykios** von Eleutheral, Sohn und Schüler des Myron, Erzbildner. Er arbeitete für die Bewohner von Apollonia in Ionien ein umfangreiches Weihgeschenk für Olympia. In dreizehn Figuren war auf halbkreisförmiger Basis, wahrscheinlich ähnlich den Giebelgruppen, architektonisch gegliedert dargestellt Thetis und Eos bei Zeus für ihre Söhne Fürbitten tuend und die Vorbereitung beider Söhne, Achilleus und Memnon, zum Kampfe. Die Mitte nehmen Zeus und die stehende Mutter ein, das Ende die beiden Gegner. Zwischen Mittelgruppe und Endfiguren standen sich je ein Grieche und ein Barbar gegenüber: Odysseus dem Helenos, die beiden klägten in den feindlichen Heeren, Menelaos und Paris, wegen der alten Freundschaft, Diomedes dem Aineas, der Telamonier Alas dem Deiphobos (Paus. V, 22, 2). Weniger der idealen Sphäre, sondern der des Genre scheinen angehört zu haben ein Knabe mit dem Weihwasserbecken (*neappavtrigov*) am Eingange zum Heiligtume der brauronischen Artemis auf der Burg zu Athen (Paus. I, 23, 7), welcher wahrscheinlich identisch ist mit dem *puer suffitor* des Plinius (XXXIV, 79), und ferner ein feueranblasender Knabe (*puer suffians laqueidos ignis* Plin. I, c). Plinius nennt letzteren »wirdig des Lehrers«, *dignus praecipere*, so daß Lykios in diesen Werken den Fußstapfen des Vaters gefolgt zu sein scheint. Derselbe Schriftsteller erwähnt noch von der Hand unseres Künstlers Argonauten und die Statue des Pankratiasten Antolykos, den Platon im Symposion als Musterbild eines athenischen Knaben schildert. [J]

**Lykurgos**, des Dryas Sohn, König der Thirakier. Seine Verfolgung der Bakchessöhner und sein daran geknüpft tragisches Schicksal wird schon bei Homer Z 110 episch erwähnt. Er erscheint dort als ein Widersacher des Gottes Dionysos, welcher die zu Ehren dieses Gottes schwärmenden Weiber, die Maenaden, die Pflegerinnen des Dionysos mit der Doppel-

<sup>64</sup>) *Uti me convassos fragorosi symulae, hystiponia errecta, mimis centunculo*. Apul. apol. p. 282 Elnenb. — Über den *centunculus* auf einem Cornetanischen Grabgemälde s. B. Arnold, Über ant. Theaterbunaken S. 35. — *Vicinium omnis vestimentum quadratum, unde viciniati mimis*. Festus s. v. — *Poenem, ut habent in mimo*. Schol. Juv. 8, 66 (s. auch Ann. 66). Vielleicht gehörten zum mimischen Kostüm auch der sog. *tubulus*, d. h. eine Art Harlekinsmütze, und die Pritsche; s. B. Arnold a. a. O.

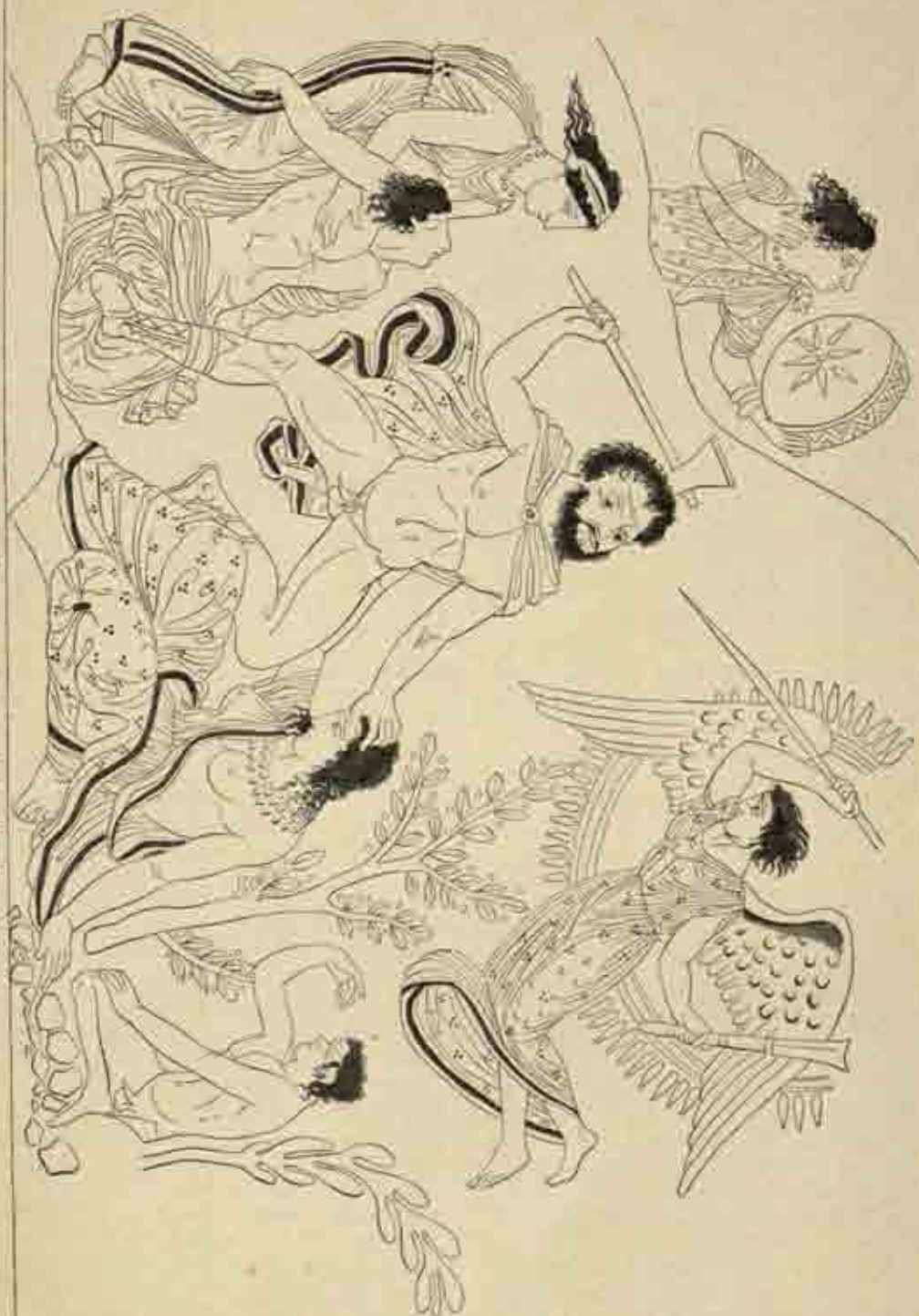
<sup>65</sup>) *Planipedes dicti ab humilitate argumenti eius ac cilitate actorum, qui non caltharus aut socco utuntur in scena, sed pulpo sed piano pede*. Donat. de com. p. 6, 26 f. (Reifferscheid). — An. Barfüßigkeit (et trotz des *pallus pedibus* bei Plin. Nat. Hist. I, 490) nicht zu denken.

<sup>66</sup>) *Et cum in Laureolo mimis, in quo actor praecipiens se vena singularem comit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, ceum scena abundavit*. Suet. Calig. 57. — *Delectantur (dñ) . . . stupidorum capitibus rasis . . . fasciorum ingentium rubore*. Arnob. 7, 33. — *Quod C. Volumentum secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus indicatur*. Festus s. v. *Salus rex est*.

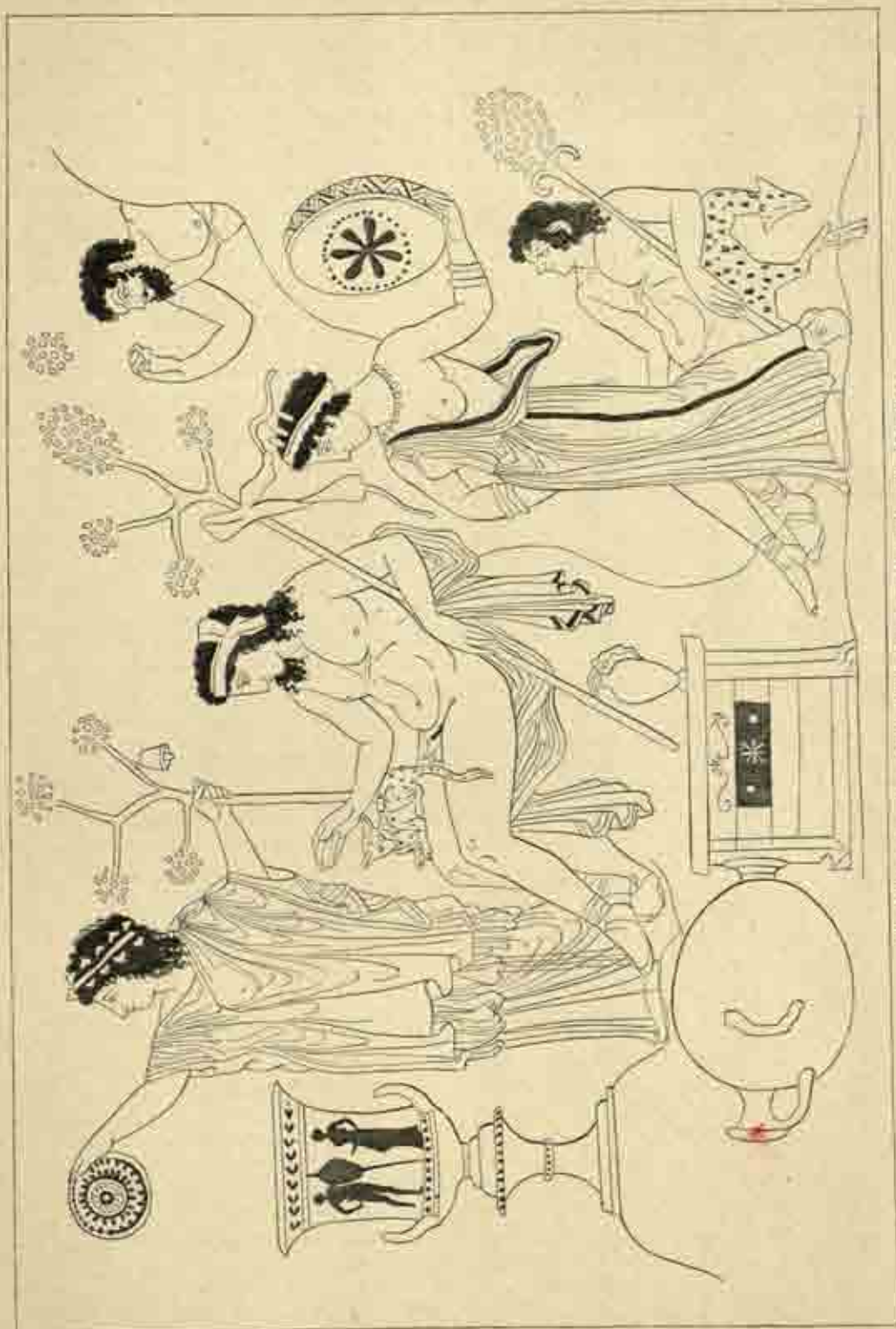
<sup>67</sup>) a. a. O. Taf. XII, 9 und S. 92a.

Benckeder d. klass. Altertums.





018. Die zehnte Lykurgos umbringt sein Volk, aus Athen.



100. Kriemhild im ersten Akt des Lykurgos (aus dem 1. Akt).



art verfolgt, so daß diese vor Schreck das Opfergerät fallen lassen und der Gott selbst ins Meer springt, wo Thetis ihn liebevoll aufnimmt. Lykurgos aber wird von Zeus zur Strafe geblendet. Diese einfache Version wurde dann mannigfach variiert und bot Dichtern und Künstlern reichen Stoff zu schönen Kompositionen; ähnlich wie bei Pantheon. Die Monumente sind nun zusammengestellt und kritisch behandelt von Michaels in *Annal. Inst.* 1872 p. 248 bis 270. Dabei hat sich ein durchgreifender Unterschied zwischen den unteritalischen Vasenbildern, welche den Mythus behandeln, und anderseits den (römischen) Marmorreliefs nebst zwei Gemälden herausgestellt. Und zwar schienen sich die Vasenmaler vorzugsweise auf Alaktyos Lykurgos gestützt zu haben, deren Inhalt ungefähr aus Apollod. III, 5, 1 und Hygin fab. 139 zu entnehmen ist. Der rasende König tötet seinen Sohn, den er in der gottgesandten Verblendung für eine Weinrebe ansieht, dann auch sein Weib mit dem Beile; darauf zerreißen ihn selbst die Panther des Dionysos im Gebirge Rhodope. So sehen wir, wie er den fliehend vor ihm auf den Knien liegenden Sohn mit dem Doppelbeile bedroht, welches er regelmäßig führt (Hom. Z 135; Ovid. Met. IV, 22: *bipennis uterque Lycurgum*). Auf einer später gefundenen Vase (Annali 1874 Taf. B) hält er den Sohn, der fliehend seinen Knien umfaßt, ins Nacken gepackt und schwingt das Beil, während die Mutter flieht und auf der andern Seite ein Jagdgeführte mit Speisen und dem Hunde weinend sein Gesicht in der Hand birgt. Auf andern Bildern ist der Sohn schon tot und der Angriff auf die Mutter desselben steht bevor; so auf einer großen Neapler Vase (Abb. 218 u. 219, nach Millingen, *Peint. de vases* tav. 1 2). Links ist der Sohn Dryas soeben zusammengebrochen und scheint in den Armen einer Dienerin seinen Geist aufzugeben, während der rasende Vater nichts achtend im Ausstürze einen Fuß auf seinen Körper setzt und mit dem andern wie ein wildes Tier die hingeworfene Gattin anspringt, indem er das linke Knie auf sie stützt und sie beim Haare faßt, wobei er das Mordbeil schwingt. Entsprechend der Dienerin läßt der Künstler neben der Frau und hinter dem Baume, welcher einen ganzen Wald andeutet, einen Satyr mit der Heerde der Verwunderung und des Schreckens hervorschauen. Im oberen Teile des Gemäldes zeigt sich links als Halbfüßler, die Höhe des Gefalles ersetzend, eine lachende Bacchantin, welche das Tympanon schlägt; ihr gegenüber aber eine weibliche Gestalt, welche jedenfalls symbolisch aufzufassen ist, worauf schon die Flügel und der sie umgebende Strahlenbogen hinweisen. Ein weibliches Haupt erscheint auch über dem Palstdache auf dem vorgenannten Bilde, freilich ohne Attribute, in roher Zeichnung, aber jedenfalls in demselben Sinne, wie

die Rauserei (Aöom) als Geistesart über dem Haupte schwebt (bei Eur. Hera. fur. 817: *οὐκ οὐκ οὐκ δάμαρ ἥδ' ὄψ'·* vgl. 897). Die Erklärer haben die Figur Iris, Lyssa, Erinyes, Ate, Poine, auch Typhlois (die Verblendung) genannt, letzteres besonders wegen des Stachelspores, den sie gegen Lykurgos Augen zu richten scheint, und den Welcker, *Alte Denkm.* 2, 104 passend als »blendenden Lichtstrahl« faßt. In der andern Hand führt sie die Fackel (Anders Wieseler, *Denkm. d. alten Kunst* zu II N. 442.) — Auf der Rückseite des Gefäßes (Abb. 219) finden wir in prachtvollem Gegensatze zu der stürmischen Scene jenes Bildes die Verkörperung göttlicher Ruhe und Seligkeit: Dionysos sitzt, mit einer Binde im Haar, einen Narthexzweig im linken Arm, auf der Chlamys, seinen Panther streichelnd. Neben ihm je eine Maenade, die eine mit einem Narthex, an dem eine Schelle hängt, und einer Schale, die andre mit Tympanon; ein Bacchant gelagert, ein nackter Satyr winkt hinterm Berge hervor. — Abweichend von den Vasenbildern findet sich in den übrigen Werken der Kunst und in der ganzen Literatur Lykurgos direkt als Frevler gegen das bacchische Gefolge aufgefaßt. Schon bei Homer a. a. O. muß Dionysos selber vor ihm Schutz in der Flucht suchen: er springt ins Meer und wird von Thetis in den Schoß aufgenommen. Für diese Scene ist nur ein (unbedeutend und schlecht erhaltenes) pompejanisches Gemälde nachgewiesen (abgeb. *Arch. Ztg.* 1869 Taf. 21, 1). Anders die Sophokleische Version (Ant. 963: *παύσθε μὲν τὸν ἐνθάδε γυναικᾶς (ὅστις τε πρὸς γυναικῶς τ' ἠρσέζετο Μοῖρα)*), deren weitere Ausbildung durch die Alexandriner sich aus Propertius Andeutung (IV, 16, 23) und Nonnos (XX, XXI) Ausführung schließen läßt, nach welcher Lykurgos in Rebenfesseln verstrickt und von Panthern zerfleischt wurde (Soph. a. a. O. *κατὰ πόδας κατὰ πόδας ἐν βόσκει*): eine Wendung, die besonders in dem Ansturm auf die Nymphe Ambrosia einen von der späteren Kunst verwerteten Mittelpunkt gewann. Auf einem Sarkophage (Abb. 220, nach Zoega, *Abhandlungen* I N. 1) sehen wir in der Mitte Lykurgos in fliegender Eile über die schon zur Erde gestürzte Nymphe das Beil schwingen. Weinlaub und Trauben im Haar und ein Weinstock hinter ihr sind genügende Kennzeichen. Aber schon sind dem Rasenden zwei Furien zur Seite, mit kleinen Flügeln am Kopfe, Fackeln und Schlangen (oder ein Stäbchen, *σέρπερ*) ihm vorhaltend, und zugleich sperrt ein Panther den Rücken gegen ihn auf. (Variationen dieser Gruppe finden sich wieder in einem pompejanischen Gemälde und einem herculanemischen Mosaik, *Arch. Ztg.* a. a. O.) Die drei links davon erscheinenden Frauen hatten Welcker und Wieseler (zu *Denkm.* II, 441) für Mairen, mit größerer Wahrscheinlichkeit Zoega für die Muses Urania (mit der Wolfsgelb), Klio (mit der Rolle) und Euterpe (mit

Flöten?), welche nach Sophokles beleidigt wurden, aber darnach nicht leidenschaftlich bewegt zu sein brauchen, was ja auch ihrem Wesen widerspricht. (Vgl. G. Wolff zu Soph. Ant. 965, der für den Zusammenhang den *Διόνυσος Μεάνειος* u. a. anführt.) Rechtseitig von dem Vorgange in der Mitte tritt Bakchos selbst lebhaft bewegt in den Vordergrund; er ist nackt und epheubekrönt. Im linken Arm hält er einen Doppelthyrsos mit Lanzenspitzen (*διθυσσοῖν κορυμνῶν* Anthol. VI, 172), der von einer Binde umwunden ist; die Rechte erhebt er offenbar, um die Strafe gegen Lykurgos auszusprechen und die Nymphe Ambrosia durch Verwandlung in einen Rebstock (welche auf dem Bilde schon angedeutet ist) zu retten. Hinter Bakchos zmachst Silen, kleiner als dienender Geist, dann halblegend Opera, die Göttin des Herbstes, das Büsensch mit Früchten der Jahreszeit gefüllt. Ihr Niedersinken wird mit dem Schrecken über den Anblick motiviert; sollte aber nicht eher Gaia gemeint sein, welche die Ambrosia schützt, für die auch eher das Schlangenhalsband paßt? Von Hintergründe her kommt ein stauender Satyr geschritten, Pedum und Nebria über dem Arm; noch weiter zurück Pan mit großen Hörnern und Andeutung der befruchtenden Kraft, gleichfalls mit dem Hirtenstabe und einem großen Krüge auf der Schulter. — Der Künstler hat wohl nicht mehr geglaubt, daß er hier den Einzug des Sommers mit seinen Freuden und seiner Lust darstellte, und den Sieg über den blind wütenden Wintermann, den Lichtabwehrer (*Λυκοφρόν*).

Verschieden hiervon ist die Scene auf zwei Marmorvasen von ausgezeichneter Erfindung, deren eine sich im Palast Corsini in Florenz (abgeb. Welcker, Alte Denkm. II Taf. III, 8), die andre im Vatican. Mus. IX, 45 befindet. Auf beiden stellt sich, wie gewöhnlich auf diesen Prunkgefäßen, das Bild rings um die runde Fläche, auf beiden bildet den Mittelpunkt Lykurgos, der eine an den Haaren gepackte Frau rücklings niederzureißen und zugleich tödlich zu treffen im Begriff ist; auf beiden neben den Hauptfiguren eine Reihe von Satyrn und Nymphen in ekstatischer Tanzbewegung. Die letzteren Gruppen erinnern an Aeschylus' Lykurgie fg. 64a Dind. *ἐκστασιὶ δὲ δῖα, βαρυὶ δὲ ὄρεν*, Lucian (salt. 51) empfiehlt den Tänzern diesen Stoff zur mimischen Vorstellung ausgelassenen Jubels; auch Naevius in seiner Tragödie (fg. 22 Ribbeck) sagt von der wilden Schaar *Liberi sunt, quaque incedunt, omnis arces obervant*. Man ist nur im Zweifel über die Benennung des ausgegriffenen Weibes, welches Welcker, Alte Denkm. II, 34 in ausführlicher Darlegung für Lykurgos' Gattin ansieht, während andre (s. Michaelis Annali n. a. O.) darin die Ambrosia sehen, welche in der Corsini'schen Vase an den Altar des Gottes sich gedüchtet hat.

(Bm.)



300 Lykurgos' Rauswurf. Sarkophag (Zu Seite 831.)



**Lysias.** Die Büste des attischen Redners Lysias, welche wir in Abb. 923, nach Visconti, Inoeger, gr. pl. 28, 2 in Vorderansicht geben, befindet sich in Neapel und trägt eine Inschrift von spätgriechischen Schriftzügen. Das Gesicht zeigt kräftige plastische Formen und besonders einen stark entwickelten Vorderschädel, bei dem der Mangel des Haarwuchses durch starke Furchung ausgeglichen wird. Die Darstellung des langbärtigen Rhetors, welche sich im



923. Der Redner Lysias.

Capitol in geringerer Güte wiederfindet, scheint aus den sechziger Lebensjahren zu stammen. Nach Aristid. aem. aacr. IV, 335 Johh. existierten auch Bilder aus seiner Jugend, nach Viscontis Vermutung skulptischer Art.

**Lysikratesdenkmal.** Das Denkmal des Lysikrates, im Volkamunde die Laterna des Demosthenes genannt, liegt im Osten der Burg von Athen an dem im Altertum mit Τρίνοδος bezeichneten Straßeneuge (vgl. oben S. 188 f.). Unser Denkmal (Abb. 922, nach Hammers Restauration bei Lützow, Denkm. des Lysikrates aus Zeitschr. f. bibl. Kunst 1868 Heft X u. XI, und Abb. 923, nach Stuart I Ch. 4 pl. 23 fig. 2) ist, wie die übrigen, welche diese »Dreifüßstraße« schmückten, ein choragisches. Ein Choregos war ein Mann,

der für eine öffentliche Aufführung einen Chor besorgte, d. h. die Mitglieder des Chores zusammen brachte, verpflegte, kostümierte und einübte hieß (vgl. oben S. 391 ff.). Der Siegespreis bestand in einem ehernen Dreifuß und einem Kranze. Diese Dreifüße wurden im Heiligtume des Dionysos oder in der benachbarten Dreifußstraße in mehr oder weniger prächtiger Weise aufgestellt. Die gewöhnliche Aufstellungsweise war die auf einer Stüle (vgl. oben S. 195) oder auf einem tempelartigen Unterbau. Ein Monument der letzteren Art haben wir schon oben S. 193 im Thrasylommoniment kennen gelernt. Noch viel prächtiger ist der zweite derartige aus in Athen erhaltene Bau, das Denkmal des Lysikrates.

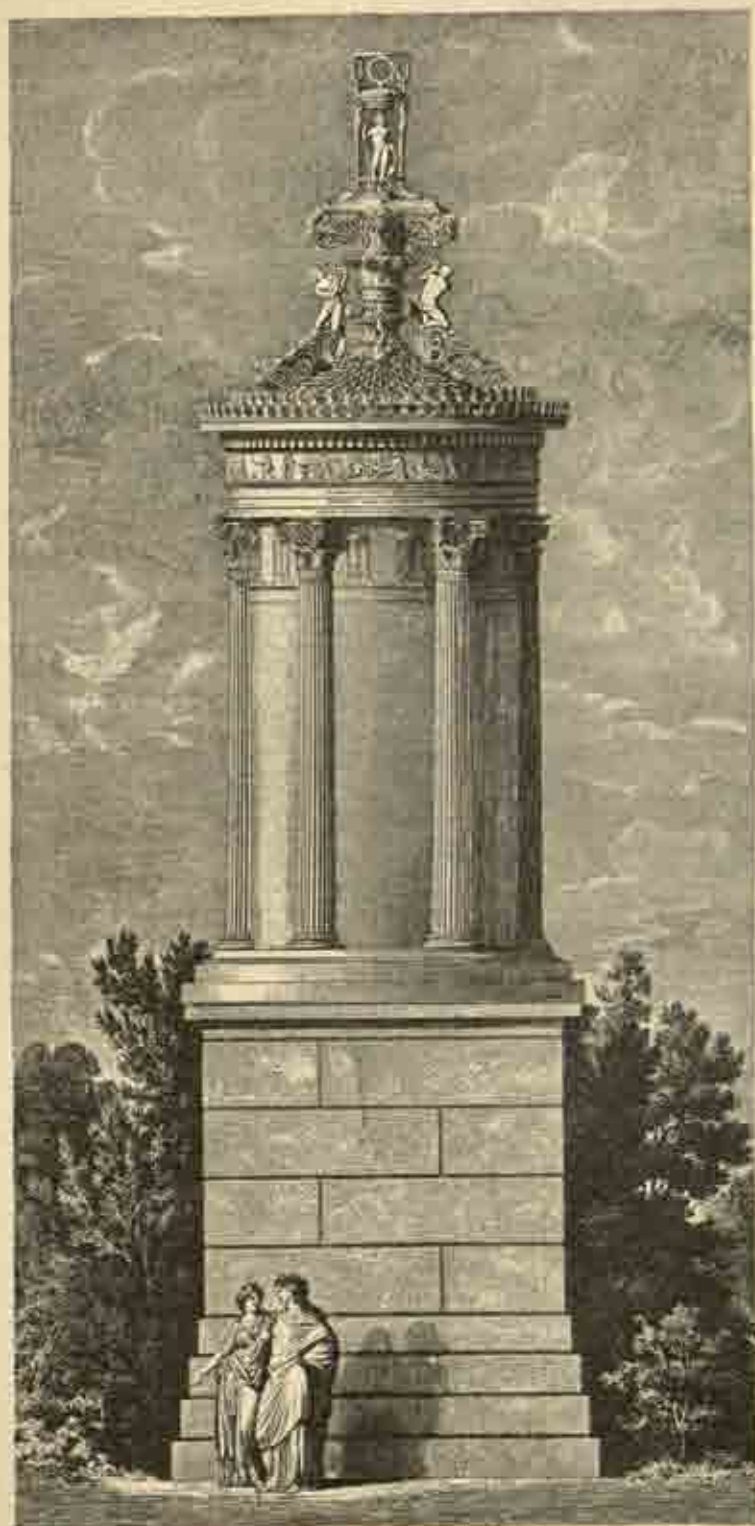
Der Bau besteht aus einem viereckigen Unterbau aus Poros, auf dem ein kleiner sechsseitiger Rundtempel korinthischen Stiles aus pentelischem Marmor steht. Der Unterbau erhebt sich wahscheinlich nur auf einer, nicht, wie in Abb. 922, auf vier Stufen. Nach der Rückseite (Westseite) zu ist derselbe, hergestellt aus Plinthen mit glatten Spiegel und tiefliegender Fuge, bis zu einer gewissen Höhe vernachlässigt, woraus hervorgeht, daß der Bau im Altertume nur auf der Vorderseite (Ostseite), wo die Inschrift sich befindet, seiner ganzen Höhe nach freilag, mit der Rückseite aber gegen langsam ansteigendes Terrain lehnte. Das Kranzgesimse besteht aus graublauem, hymettischem Marmor. Der Rundbau aus pentelischem Marmor steht auf zwei Stufen, von denen den Übergang zum Säulenaufstrome eine Hohlkehle bildet. Die Bildung desselben, von der wir oben unter Abb. 286 eine Wiederholung brachten, ist durchaus in normaler attisch-korinthischer Weise. Die Interkolumnien sind aber nicht offen, sondern durch kurzleerte, von innen angeschobene Wandungen geschlossen. Zwischen den Säulenkaptalen zieht sich oben an der Wand ein Fries mit skulptierten Dreifüßen hin. Der Epistylbalken trägt folgende Inschrift:

ΛΥΣΙΚΡΑΤΗΣ ΛΥΣΙΕΩΝ ΚΟΡΕΙΟΣ ΕΧΟΡΙΤΗΣ

ΑΚΑΔΗΜΕΥΣ ΠΑΙΔΕΥΣ ΕΙΛΕΑ ΘΕΩΝ ΠΟΛΕΙ

ΛΥΣΙΕΩΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΙΧΟΡΟΣ ΕΒΕΛΕΤΟΣ ΗΡΧΕ

Hieraus erfahren wir durch die Angabe des Archontates, daß die Errichtung des Denkmals in die III. Olympiade (336/4 v. Chr.) fällt. Die Bedachung des Ganzen besteht aus einer monolithen Kuppel, welche an ihrem Rande oberhalb der Palmetten des Kranzgesimses mit freiskulptierten Wellenornament geschmückt ist, während ihre Oberfläche eingemeißelte Schuppen zeigt. Auf der Kuppel laufen drei Bänke bis gegen den Scheitel, auf dem sich eine reich gebildete, dreifach anladende Schlafblume erhebt. Auf dieser Schlafblume erhebt sich der Dreifuß, der Ehrenpreis des Lysikrates. Die Standspuren des Gerätes sind erhalten und die Dreiteilung der Blume nur durch die dreieckige Form des Gerätes bedingt. Auf



322 Lysikrates Denkmal in Athen nach Restauration des oberen Aufbaus. (Zu Seite 838.)

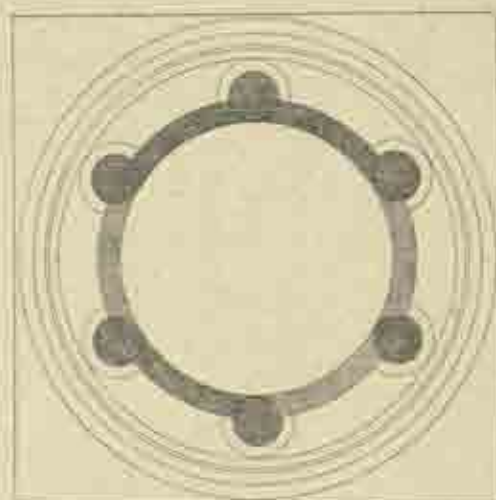


den oberen Ende der drei Ranken und der Fläche der Koppel zwischen diesen Ranken finden sich weitere Standspuren noch anderer dekorativer Zuthaten, welche jedenfalls aus Metall waren. An erster Stelle setzt Hansen in seiner Restauration Satyrn, an letztere Delphine, welche beide Gestalten durch die Darstellung des Friseses, welches das Denkmal schmückt, gerechtfertigt erscheinen. Ob Hansen in den Dimensionen des Dreifusses das Richtige getroffen hat, oder ob derselbe nicht viel größer zu bilden sei, mag hier dahingestellt bleiben.

Das Fries, welches den Bombbau schmückt, zeigt eine Darstellung aus dem Leben des Dionysos (Abb. 924 auf S. 341 nach Stuart und Revett). Tyrannische Seeräuber gewahren den schönen Gott und schleppen ihn auf das Schiff, meinend einen Königssohn gefangen zu haben und ein gutes Lösegeld erhoffend. Der Steuermann erkennt die Göttlichkeit des Jünglings und mahnt zur Freilassung. Aber vergebens. Da mitten auf hoher See überströmt Wein das Schiff, eben umrankt es, der Gott selbst ist zum Löwen verwandelt, erschreckt stürzen die Räuber ins Meer und trummeln sich dort als Delphine. Der letztere Moment, die Bestrafung der Seeräuber, ist in unserem Fries dargestellt. So wie die Sage die Seepe überliefert, konnte ein aber der bildende Künstler nicht benutzen. Einmal hätte die Darstellung des Gottes unter dem Bilde eines Löwen das Ganze unkenntlich gemacht, zweitens bedurfte der Künstler aber zur Belebung einer ausgedehnten Frieskomposition vieler Figuren, solcher zugleich, welche die Aktion verwickelter und dramatischer machen, als dies die einfach erschreckt ins Meer stürzenden und in Delphine verwandelten Seeräuber thun konnten. Glücklicherweise hat nun der Künstler die Begleiter des Dionysos, die Satyrn und Silenen, als Werkzeuge der Bestrafung hereingewogen. Die Scene spielt sich nicht auf dem Schiffe, sondern am Ufer ab. Dionysos, nicht in einen Löwen verwandelt, sondern in voller göttlicher Jugendeshon, lagert in der Mitte ruhig, unbekümmert um das was um ihn herum vorgelst, mit seinem Pantler (nicht Löwen) spielend. Zu beiden Seiten von ihm sitzt ebenfalls in großer Ruhe ein Satyr, gewissermaßen als Leibwächter. Auch die nächste Gestalt auf jeder Seite des Gottes ist noch unbekümmert um

das Göttemmel, beschäftigt mit Schale und Krater. Erst die folgende Figur wendet ihre Aufmerksamkeit dem Kampfe zu, aber auch noch nicht handelnd. Weiterhin aber finden wir alles in lebhaftester Aktion. Die Züchtigung der Seeräuber geht in der verschiedensten Weise vor sich. In der Mitte der Bestrafungsscene und am Ende der ganzen Komposition sehen wir je einen der Räuber, wie er halb zum Delphin verwandelt ins Meer stürzt. Zwei derselben scheinen ihrer gerechten Strafe entgangen zu sein, da neben ihnen die Begleiter des Gottes erst in Begriff stehen, sich Äste von den Bäumen zu brechen. Die Gestalten der Räuber erscheinen nur zur Hälfte in Delphine verwandelt, um den Gedanken an wirkliche Seetiere fern zu halten. — Der Geist, der uns aus dem Werke ent-

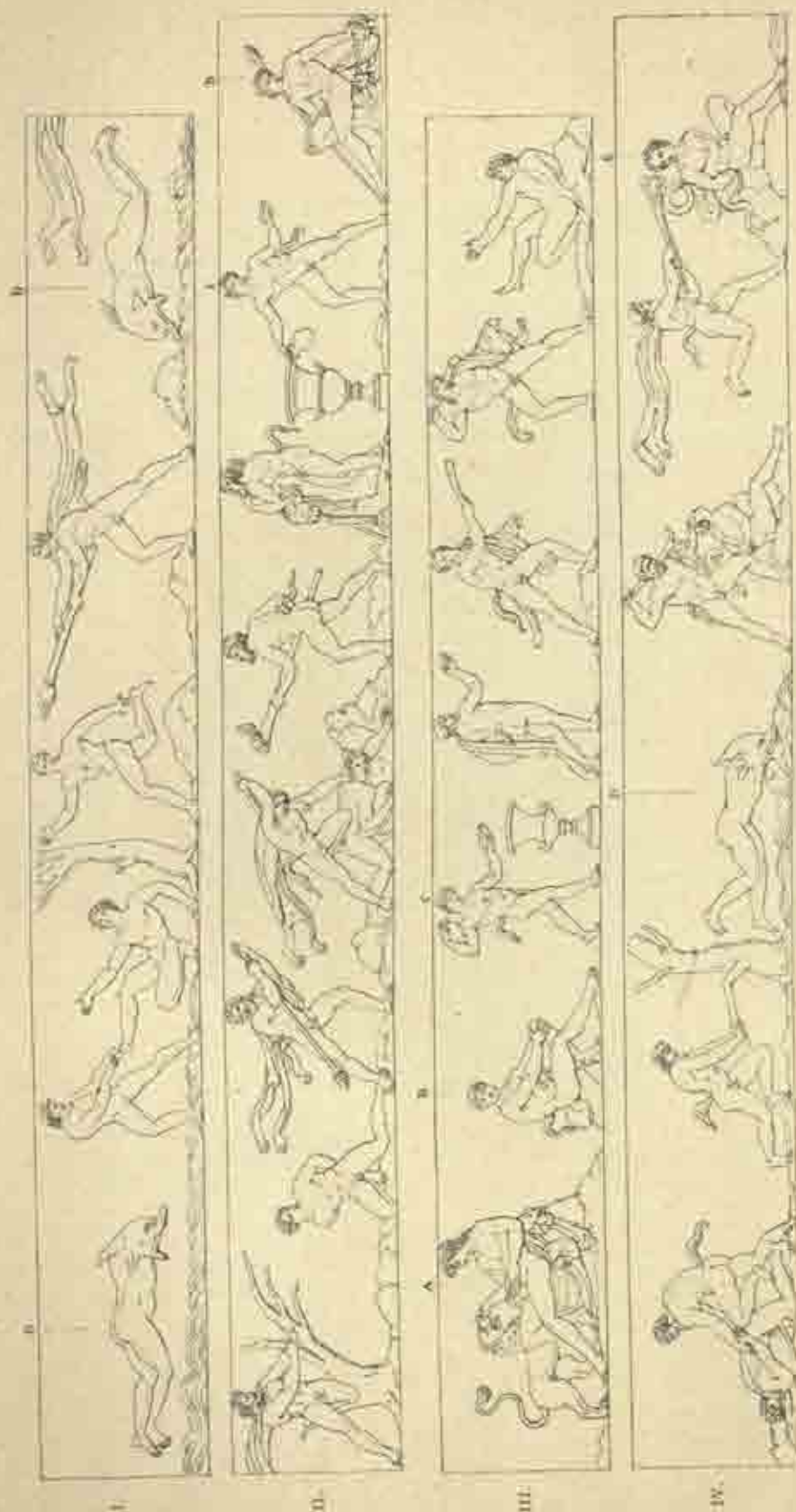
gegenwärtig, ist ein durch aus idealer, ernst auf der einen und dabei heiter auf der andern Seite. Alles Lob verdient die Komposition, welche die strengste Symmetrie inne hält, innerhalb der einzelnen Gruppen aber doch wieder frei zu Werke geht. Eine gewisse Ordnung, ein gewisses Auseinanderhalten der Gruppen und Figuren ist keineswegs ein Mangel der Komposition, sondern ein bedeutendes Verdienst. Bedingt war dies eben von vorn herein durch die Länge und Niedrigkeit des Frieses, und nur auf diese Weise konnte der Künstler seine Motive



922 Grundriss. (Zu Seite 336.)

klar und deutlich dem Betrachter vorzuführen. Die Formgebung war, soweit sich bei der jetzigen Erhaltung des Werkes urteilen läßt, trotz sehr keck hingeworfener Ausführung eine gute und korrekte. In dem ganzen Fries waltet durchaus der Geist der zweiten attischen Blüthezeit eines Skopas und Praxiteles; ein müheloses hütteres Beherrschen der Kunst in geistiger und materieller Beziehung, nach der Seite der Erfindung, Gestaltung, Form und Technik. [2]

**Lysippos**, von Sikyon, Hofbildhauer Alexanders d. Gr. Lysippos war in seiner Jugend Handwerker, Metallarbeiter, und bildete sich erst später in autodidaktischer Weise zum Künstler heran. Anregungen empfing er einerseits durch die Werke des früheren Hauptes der sikyonischen Schule, des Polykletos, dessen Doryphoros er seinen Lehrer nannte, andererseits durch die sorgsame Beobachtung der Natur, auf die ihn der Maler Eupompos hingewiesen haben



024 Filmyson und die Schlichter. (Zu Bello 446.)

Das Mitteltonder bildet, wie im Text gesagt, Blottere auf streifen III links (s. Vm hier am geht das Bild nach rechts durch II mit IV und nach links durch I (22c) und I. es muß links der bei Meier abgebildete Teilbild in die Mittepunkte der Rechtecke steht (9). Die Symmetrie der Komposition ist unvollständig; von dem Altindischen Induswerte vor Figuren Ma zu zwei kleineren Teilräumen, dann größerer Teile dazu, dann je fünf Figuren im Ganzen, dann die Gruppen um die Mächtigkeits, mittlere der Götter, umgeben von den Lebewesen.)



soll Alexander d. Gr. hat, wie er sich nur von Apelles malen und von Pyrgoteles in Stein schneiden ließ, unter den Bildnern nur dem Lysippos zum Porträt gewessen. Der Künstler war unerschöpflich Erbildner und von ungemeiner Fruchtbarkeit: 1500 Werke soll er geschaffen haben. Letztere umfassen alle Darstellungskreise von Götter- bis zum Tierbilde.

Unter den Götterbildern lagerten wir viermal Zeus, einmal kolossal gebildet in Tarent, 40 Ellen hoch, dann Poseidon in Korinth, der uns höchst wahrscheinlich in Nachbildungen, dargestellt mit aufgesetztem Fuß und hoch auf den Dreizack gestützter Hand, erhalten ist (Abb. unter Art. »Poseidon«). Außerdem bildete er Dionysos, einen Satyr, Eros und Helios auf seinem Viergespann. Eine Sonderstellung nimmt der Kairos, die Personifikation des »günstigen Augenblicks«, ein, von dessen Bedeutung oben S. 771 gehandelt wurde. Nach unseren literarischen Quellen und den Bildwerken (vgl. Abb. 823 u. 824) dürfen wir uns den Dämon vorstellen als Jüngling von zarter Bildung, an Schultern und Fäßen geflügelt, vom langen, hinten aber kurz geschnittenen Lockenhaar, mit Schermesser und Wagn in den Händen, schnellen Schrittes dahineilend. — Von Heroenbildern kennen wir lediglich solche des Herakles, von denen der Koloss zu Tarent den Helden nach Vollendung seiner Arbeiten trauernd, das Haupt auf die linke Hand gestützt, darstellte, während ihn der Epitragelos (Herakles als Tafelaufsatz) auch sitzend, aber als fröhlichen Zecher mit dem Becher in der Rechten, zeigte. Auch die Arbeiten des Herakles stellte der Künstler, wahrscheinlich in Einzelgruppen, dar. — Porträts lieferte er eine bedeutende Menge. Die erste Stelle nehmen natürlich die Alexanders d. Gr. ein, den er in vielen Werken, vom Knabenalter beginnend, darstellte (Plinius). Besonders berühmt war die Statue des Königs mit dem Speer, als dem Attribute des Eroberers des Erdkreises. Der Künstler verstand es, die fehlerhafte Neigung des Kopfes des Königs durch die Wendung des Blickes nach oben zu verdecken und neben dem aphrodisiisch Feuchten im Auge dennoch das Mächtige, Löwenähnliche darzustellen (vgl. oben S. 88). Von noch zwei weiteren Porträts des Fürsten erfahren wir Alexander unter seinen Gefährten am Granikos und Alexander auf der Löwenjagd, bei welcher letzteren Werke Leochares mitarbeitete. In welchem Verhältnis die vielen uns erhaltenen Alexanderporträts zu Lysippos stehen, können wir nicht mit Sicherheit feststellen, doch dürfte die nach einem Erzoriginal kopierte Marmorstatue der Münchener Glyptothek (s. oben Abb. 46) der Schönheit und Charakteristik des Kopfes wegen sowohl, als des Motivs des aufgesetzten Fußes (s. unten) wegen dem Meister besonders nahe stehen. Die Restauration der Statue ist unsicher, wahrscheinlich bleibt der König statt des Saffi-

gebüses den Speer. Außer Bildern des Hephästos und Seleukos, ferner zweier des Pythos und von fünf Olympioniken schuf er die des Sokrates, der Dichterin Praxilla, des Aisopos und der sieben Weisen. — Dem Genre angehören der Apoxyomenos, ein sich mittels des Strigilla vom Staube der Palästra reinigender Athlet, von dem wir im Vatikan eine schöne Marmornachbildung besitzen (Abb. 925, nach Photographie), der eine falsche Restauration einen Würfel in die rechte Hand gegeben, ferner eine trunkene Flötenspielerin. Schließlich werden als seine Werke noch genannt eine Jagd, ein gefallener Löwe, Viergespann und ein ungeräumtes Pferd von sehr lebendigen Ausdruck.

Betrachten wir die Gegenstände, welche Lysippos behandelte, so treten zwei Punkte besonders hervor: er hat verhältnismäßig wenige Göttergestalten und fast gar keine Frauen gebildet. Inwieweit der Künstler bei seinen Götterbildern im Vergleich z. B. mit Pheidias die geistige, ideale Seite betonte, können wir bei dem Mangel an Anschauung nicht mit Sicherheit beurteilen, doch scheint er seiner ganzen sonstigen Richtung nach, besonders wenn wir an seine Heraklesbilder denken, mehr auf die Darstellung physischer Kraft und Gewalt (Poseidon) bedacht gewesen zu sein. Charakteristisch für seine Götterbildungen ist es jedenfalls, wenn Plinius (XXXIV, 68) Helios auf seinem Gespann einführt als *quadriga cum Sobis*, so daß das Gespann mindestens ebenso bedeutsam erscheint wie der Gott. Besonders bedeutsam für den Künstler ist aber sein Kairos. Wir haben es hier zwar nicht mit einer Allegorie, wie die »Verleumdung« des Apelles zu thun, sondern mit einer Personifikation, aber nicht einer, die wie Eirene, Himeros, Pothos in der künstlerischen Phantasie wurzelt, sondern rein verstandesmäßiger Reflexion ihre Gestaltung verdankt und deshalb ebenso unkünstlerisch ist, wie jede Allegorie. Die höhere geistige Genialität und künstlerische Phantasie fehlte also unserem Künstler. Auch seine Porträts des Praxilla, des Aisopos und der sieben Weisen, die er ja nicht nach der Natur bilden konnte, sondern nur nach dem Charakter ihrer Werke und im Volke verbreiteten Anschauungen, verdanken ihren Ursprung doch in erster Linie der Reflexion; dabei war Aisop gewiß kein Ideal, sondern ein Charakterbild, wenigstens hier die künstlerische Phantasie bedeutend mehr in Anspruch genommen wurde. In den übrigen dem Leben entnommenen Porträts kam es dem Künstler ebenfalls nicht darauf an, Idealbildungen zu geben, wie z. B. Kresilas in seinem Perikles, sondern scharf gezeichnete Charakterbilder.

Um seinen Zweck zu erreichen, um lebenvolle Bilder (*mobiles signa*), wie sie Propertius (III, 7, 16) dem Lysippos nachrühmt, zu schaffen, mußte der Künstler sich neben einem genauen Naturstudium

einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe in formaler und technischer Hinsicht beilegen. In ersterer Beziehung nun rühmt ihm Quintilian (XII, 10, 9) gemeinsam mit Praxiteles die Naturwahrheit (*veritas*) nach, in der zweiten aber Plinius (XXXIV, 65) die Feinheiten der Arbeit, welche selbst in den kleinsten Dingen gewahrt blieben (*argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus*). Von Einzelheiten der Formen-gehung aber erfahren wir aus Plinius (l. c.), daß Lysippos den Charakter des Haupt- haares ausdrückte, was wir jedenfalls dahin zu deuten haben, daß er seinen Vorgängern gegenüber das Haar in weniger stilisierter Weise, mehr den Zufälligkeiten der Natur folgend, wiedergab — und ferner, daß er ein neues

Proportionsystem aufstellte. Hiernüt finden wir Lysippos thätig auf dem Gebiete seines großen Vorgängers Polykleitos, dessen Weise er ja auch sonst auf dem Gebiete der formalen Durchbildung aufnahm und weiterführte, wenn auch in der Wahl der Gegenstände weniger eng begrenzt. Schon Euphranor (s. Art.) hatte den bildungsmässigen Versuch gemacht, die dem veränderten Zeitgeschmack nicht mehr entsprechenden schweren Proportionen des Polykleitos zu ändern. Lysippos nun traf das Richtige: er machte die Köpfe kleiner als die Alten, die Körper schlanker und magerer, damit dadurch der Wuchs der Bilder höher erscheine. Die lateinische Sprache hat kein passendes Wort für die Symmetrie, welche er auf das Sorgfältigste beobachtete, indem er auf eine neue, noch nicht dagewesene Weise die quadraten Gestalten der Alten veränderte; und er pflegte zu sagen, von diesen seien die Menschen gebildet, wie sie seien, von ihm, wie sie zu sein scheinen (*ab illis factos quales essent homines, a se viderentur esse*). Diese Neuerung in den Proportionsverhältnissen und ihre Wirkung wird ohne weiteres klar durch einen Vergleich der oben ge-

gebenen Abbildung des Apoxyomenes des Lysippos mit Polykleitischen Gestalten, wie sich solche unter Art. »Polykleitos« finden. Über die Deutung der Worte: *ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse* ist viel gehandelt worden. Sie scheinen aber einfach den Sinn zu haben, die Alten hatten ihre Gestalten gebildet, wie sie wirklich sind, er aber, wie

sie unter Berücksichtigung optischer Wirkungen dem Auge erscheinen. Mit der Änderung der Proportionen hängt nun auch der durchaus verschiedene Eindruck der Lysippischen Gestalten zusammen, welche den früheren gegenüber elastischer, eleganter erscheinen. Die *elegantia* des Lysippos wird denn auch von Plinius (XXXIV, 66) bei Gelegenheit der Behandlung seines Sohnes Euthykrate mit den Worten hervorgehoben: *is constantius potius imitatur patris quam elegantiam, austere magis genere quam iuvando placere*. Diese Eleganz und Leichtigkeit drückt sich auch in der Art und Weise des Stehens aus. Treffend sagt Bruns (Gesch. d. griech. Künstler I, 372 f.) mit Bezug auf den Apoxyomenos: »Allerdings ist in diesem der Vorteil, welchen die fast vollständige Entlastung des einen Fußes (wie das Polykleitos durch Einführung von Stand- und Spießbein that) für die Komposition darbietet, keineswegs aufgegeben; aber auch der andre Fuß ist nicht dergestalt in Anspruch genommen, daß auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen



221 (zu Seite 842)

scheine. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper gerade in seinen Schwerpunkt zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht und es war nötig, die Spitze des andern Fußes ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äußern im stande sei. Dadurch aber erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur das



Ergebnis des einen Augenblicks, welches im nächstfolgenden bereits einer Veränderung unterworfen sein kann. Diesem Streben, seinen Gestalten eine mehr momentane Stellung zu geben, hat denn auch die griechische Plastik die Einführung des Motives des aufgesetzten Fußes durch Lysippos zu danken. Wir finden dieses Motiv nicht allein in den oben erwähnten Statuen des korinthischen Poseidon und des Alexander, sondern auch in einer Reihe weiterer Werke der Lysippischen Zeit (s. z. B. Jason der Mädonner Glyptothek, Melpomene). [J.]

**Lysistratos**, des Lysippos Bruder, Bildhauer. Von seinen Werken ist uns nur eins, die Statue einer Melanippe (des Poseidon Geliebte?), bekannt. Um so genauer sind wir über seinen Kunstcharakter durch Pflinins (XXXIV, 153) unterrichtet. Lysi-

stratos, des Lysippos Bruder, aus Sikyon, drückte zuerst das Bild eines Menschen in Gips vom Gesichte selbst ab, nahm aus dieser Gipsform einen Wachsabguss und retouchierte (*retouchure*) denselben. Er machte es auch zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (*similitudines*) wiederzugeben, während man früher so schön wie möglich zu bilden bestrebt war. Dafs diese auf mechanischem Wege erreichte Herstellung plastischer Werke eine durchaus unkünstlerische Verirrung ist, liegt auf der Hand, dennoch wurzelt diese — wie es scheint, trefflich ganz veredelt dastehende — Weisheit in der nach Wahrheit der äußerlichen, körperlichen Erscheinung strebenden Kunstrichtung des Lysippos. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 402 ff. [J.]





## M

**M. Opellius Maerinus**, (917) 164 in Claarea in Mauretanien geboren, von niedriger Herkunft. Durch Plautianus begünstigt, später selbst praefectus praetorio, 168 er im Beginn des parthischen Feldzugs den Carnidia ermorden am 8. April (970) 217, und

**Mahlzeiten.** Im griechischen sowohl als im römischen Altertum pflegte man dreimal am Tage Speise zu nehmen: am Morgen nach dem Aufstehen, um die Mittagsstunde und gegen Abend um die Zeit des Sonnenuntergangs. In der Homerischen Zeit unter-



926 a



926 b



927 a



927 b

wird alsdann durch die Soldaten zum Imperator ausgerufen. Im folgenden Jahr jedoch bereits von den Anhängern des Elagabalus besiegt, kommt er in Kappadokien um, 54 Jahre alt, nach 14monatlicher Regierung. Bronzenünze aus dem Jahre 218 (Abb. 926, nach Cohen III, 508 n. 124 pl. XIV). Bronzenünze seines Sohnes M. Opellius Antoninus Didymianus, der 268 geboren, vom Vater zum Caesar ernannt wird, und bei dessen Sturz mit umkommt (Abb. 927, nach Cohen III, 508 n. 14 pl. XIV).

(W)

scheidet man diese drei Mahlzeiten als ἀπαιμα, δείπνον und δειπνόν, wobei jedoch zu bemerken ist, daß δείπνον auch in der allgemeinen Bedeutung von Mahlzeit überhaupt vorkommt und daher auch für die Abendmahlzeit gebraucht wird. Später verschiebt sich die Bedeutung der Benennungen; man unterscheidet ἀπαιμα, das aus Brot und ungemischtem Wein bestehende Frühstück, ἀπαιμα, den um die Mittagszeit eingenommenen, meist einfachen Hobuß, und δείπνον, die gegen den späten Nachmittag fallende Hauptmahlzeit des Tages. Dieser Einteilung



entspricht bei den Römern das *convivium prandium* und *the cœna*; nur in der älteren Zeit bei den Römern die Hauptmahlzeit ohne vorhergehendes *prandium* um die Mittagsstunde, während ein bescheidenes Abendbrot, *vesperæ* genannt, folgte, bis die Zunahme des städtischen und antiken Geschäfts die Verlegung der Hauptmahlzeit auf den Nachmittag, wie sie auch bei uns in den Großstädten immer allgemeiner zu werden anfängt, notwendig erscheinen ließ. Auf die Bestandteile der Mahlzeiten oder auf ihren Gang einzugehen, ist hier nicht der Ort; wir verweisen hierfür auf Hermann, Griech. Privatleben, S. 214 ff., Marquardt, Privatleben d. Römer S. 313 ff. Was die äußere Form der Mahlzeiten anlangt, über welche uns außer den Schriftquellen zum Teil auch die Denkmäler Aufschluß geben, so finden wir in der heroischen Zeit noch die Sitte, bei Tisch zu sitzen, allgemein verbreitet, wobei jeder sein eigenes Tischchen vor sich stehen hatte; in der Folgezeit aber bürgert sich, wahrscheinlich durch orientalischen Einfluß, die Sitte des bei Tisch Liegens ganz allgemein ein, nur mit der Beschränkung, daß bloß die Männer bei der Mahlzeit auf der Kline liegen, während die Frauen am Fußende der Kline und die Kinder auf Bänken oder Schemeln dabei sitzen. So finden wir denn auf zahlreichen Grabreliefs mit Darstellung des Familienmahles immer nur den Hausherrn gelagert, und zwar in der Weise, daß der linke Ellbogen auf dem Polster ruht, während mit der freien rechten Hand die Speisen vom Tisch gelangt und zum Munde geführt werden. Bei größeren Mahlzeiten aber, an denen die Frauen nicht teilnahmen (nur bei Hochzeiten und ähnlichen Familientesten pflegten auch die Frauen bei solchen größeren Mahlzeiten zusammen mit den geladenen Gästen anwesend zu sein), lagen sämtliche Teilnehmer auf Speisesofas (s. Art. »Bett«), und zwar meist zwei auf einer Kline, vor sich den niedrigen, mit drei Füßen versehenen Speisetisch (s. Art. »Tisch«), auf dem die Schüsseln und Teller mit den in der Regel schon geschnitten servierten Speisen gewetzt wurden; denn der Speisende schnitt sich sein Essen nicht selbst (s. Art. »Gabel«), sondern langte sich mit dem Löffel und nicht selten sogar mit den Fingern die Bissen vom Teller. Ebenso gelagert blieb man bei dem, an größeren Mahlzeiten meist sich anschließenden Trinkgelage (s. Art. »Symposion«). Wenn wir auf Denkmälern blicken (vgl. Abb. 391 f.) auch hierbei noch Frauen die Kline der Männer teilen sehen, so sind das nicht Familienmitglieder, sondern Hetären, und solche sehen wir auch öfters bei Tisch liegend dargestellt.

In Rom war ebenfalls schon frühzeitig die in alter Zeit übliche Sitte des bei Tisch Sitzens dem Liegen gewichen, und in der Kaiserzeit wurde es sogar gebräuchlich, daß auch anständige Frauen,

welche vorher wie bei den Griechen auf dem Lectus sitzend am Mahle teilgenommen hatten, liegend speisten. Speziell römischer Brauch, den das griechische Altertum nicht kennt, ist die Anordnung von drei, den quadratischen Speisetisch von drei Seiten umgebenden Sofas, von welcher Einrichtung das Speisezimmer den Namen Triclinium führt, und zwar lagen auf jedem Sofa drei Personen, in schräger Richtung, so daß die Füße nach der dem Tisch abgewandten Seite des Lectus zu liegen kamen. Über die Verteilung der Plätze und die dabei beobachtete Reihenfolge, bei welcher man streng auf Etikette hielt, vgl. man Marquardt a. a. O. S. 294 ff. Außerdem gab es seit dem Ende der Republik auch runde Speisetische (s. Art. »Tische«), zu denen dann auch ein halbkreisförmiges Sofa, *Sigma* oder *stibadium* genannt, gehörte; diese Einrichtung begegnet uns öfters auf römischen Bildwerken und hat sich bis ins Mittelalter hinein erhalten. [B]

**Malnaden.** Die merkwürdigste Erscheinung im Dionysoskultus bilden diese rasenden Weiber, *arrabec* genannt, welche auf den Höhen des Parnassos und Kithairon als Verehrerinnen des Bakchos schwärmen und dem nüchternen Auge in ihrem ungeheuerlichen Treiben fast wie höchst veredelte Hexen des Blocksberges erscheinen. Da Frauentänze bei dem dreijährigen Dionysosfest auf den Höhen des Parnassos, Kithairon und sonst auch historisch feststehen, so darf die im allgemeinen ältere Darstellungsdorn solcher vollbekleideten Dionysospriesterinnen als einigermaßen der Wirklichkeit entsprechend gelten. Ein klassisches Muster würden die den Dionysos umgebenden Thyiaden im hinteren Giebbelfeld des delphischen Tempels sein, welche die Schüler des Phidias, Proklos und Androsthenes verfertigt hatten (Paus. X, 19, 3); doch fehlt jede nähere Nachricht. So bleiben uns nur einige Vasenbilder, welche die Rückführung des Hephästos in den Olymp oder bacchische Opfer und Tänze vorstellen (s. B. Wiesche II, 196, 564, 583, 616), wo die Malnaden in längeren, aber meist armellosen Chitonien mit Überschlagen in lebhafter Tanzbewegung auftraten, auch hier schon das Haupt ekstatisch rückwärts oder vorwärts schlenkernd, in den Händen zerrißene Reiskalber, Klappen oder Trinkhörner haltend. An die schwärmende Feier der Thyiaden auf dem Gipfel des Parnassos zu Ehren des Dionysos und Apollon, welche Paus. X, 32, 5 bezeugt (ein Sinnbild der rasenden Sturmwinde auf den eisigen Höhen von gegen 8000 Fuß), erinnert auf einigen Vasenbildern das Opfer, welches von dichtbekleideten Frauen dem (truglaren) Hottbild des bärtigen Gottes bei Fackelglanz dargebracht wird (s. Panofka in Abhandl. Berl. Akad. 1852 S. 341 ff.; vgl. das Bruchstück eines solchen oben S. 432 Abb. 479). Der Gott der kalten, meist verhagelten Wintersonne wird hier gesühnt; er selbst erscheint

darum, als Chorführer der nächtlichen Sterne bei Soph. Ant. 1132 ff.; als Fackeltänzer Eur. Ion. 712 ff.; Bacch. 306. Das schönste Einzelbeispiel bietet das Innenbild einer Münchener Trinkschale (N. 332), welche wir nach Abhandl. Münch. Akad. hist.-phil. Kl. IV, 2 Taf. 4 wiedergeben (Abl. 928), eine Zeich-

nung, die eine Schlangengeknotete, völlig wie bei Horaz, Carm. II, 19, 19: *nodis coarctas viperinis* *Bidentum sine fraude crines*, vgl. Eur. Bacch. 108, Catull. 64, 258. In der Rechten hält sie den Thyrsos wie eine Lanze, in der Linken einen Panther oder (nach Jahn) einen Luchs, den sie bei einer Hinterpfote



928 Schwärmende Maenade.

nung, die freilich von der Feinheit des Originals kaum einen Begriff gibt. Die im stürmischen Laufe dahineilende Frau, welche anscheinend nach einer zurückgebliebenen Gefährtin sich umsieht, ist mit einem langen, feingefalteten, kurzärmeligen Chiton angethan; darüber trägt sie einen Mantel mit Kante, um den Hals hat sie ein Pantherfell geknüpft, welches im Rücken breit herabhängt. Um das fliegende blonde

gepackt hat. Die Außenseite des Gefäßes zeigt ebenfalls Bacchantinnen und Dionysos mit einem Satyr. Die Zeichnung ist auf weißem Grunde mit brauner Farbe in verschiedenen Schattierungen ausgeführt, also ein Monochrom. — Die karnavallistische Mummerei der Dionysosfeste, welche zum förmlichen Schauspiele Anlaß gab, hielt an diesem Kostüm fest, wie es nach Anthol. Palat. VI, 172 beschrieben wird:



das Tierfell hängt mit Epheugewinden über der Brust, ein Doppelthyrsos, Ringe um Arme und Beine (sicher als Schlangen gestaltet) und Kränze im Haar. Zuweilen werden die Mainaden den Erinyen ziemlich ähnlich durch die Schlangen und eine kurze amaxoneische Jägertracht mit Jagdstiefeln, während die lydisch-thrakische *bassura* als ein bis auf die Knie reichender bunter Rock definiert wird. Poll. VII, 60 (vgl. Abb. 483).

Weit zahlreicher als diese der Malerei eigentümliche Klasse bekleideter Mainaden ist die der nackten oder halbnackten oder in durchsichtige Gewänder gehüllten, welche als freie Idealschöpfungen der Plastik auftraten und später natürlich auch in Gemälden zur Regel wurden. Der hervorragende Typus dieser Gestalten wird Skopas verdankt, von dessen Mainade aus parischem Marmor der späte Rhetor Kallistratos (stud. II) eine wortreiche und begeisterte Beschreibung macht. Neben der Lobpreisung des seelischen Ausdrucks der ganzen Gestalt, womit der Künstler dem Marmor zu beleben verstanden habe, erfahren wir, daß das Weib ihr fein ausgearbeitetes Haar im Winde flattern ließ und daß sie eine getöbete Ziege von blaugrauer Farbe (*παλιδόν τῇ χροίᾳ*) in der Hand trug, welches Letztere auf Färbung des Steines hindeutet (Brunn, Künstlergesch. I, 434). Mehrere Epigramme (Anthol. Pal. IX, 774, 775. Planud. IV, 60 und wahrscheinlich auch 57, 58, 59) preisen ebenfalls die Belebung des Steines und nennen die Ziegenföterin (*γαιόποδός*). Hiernach hat man, ohne Zweifel mit Recht, als oberflächliche Nachbildungen des Werkes die auf späterem Reife nicht seltene Figur ansehen, welche (z. B. auf der Marmoryase des Sosibios, Wieseler II, 602; dann ebendas. I, 140. Clarac pl. 135, 136) bei tanzender Bewegung in der einen Hand das kurze Messer über dem Kopfe schwingt, in der andern die Hälfte einer durchhaunenen Ziege trägt. Wir geben hier, da mancherlei Variationen vorliegen und das Bild des Skopas im einzelnen zu bestimmen schwer sein möchte, in farbiger Nachbildung (Abb. 929 auf Taf. XVIII) ein schönes Thourrelief aus Campana opere plast. tav. 47, welches, obwohl nur zu dekorativen Zwecken angefertigt, durch Reinheit der Formen vorteilhaft wirkt und mit der Bemalung, wie regelmäßig in dieser Gattung, keine naturalistische Täuschung, sondern nur eine wohlthätige Milderung und Abwechslung im Tone des Stoffes beabsichtigt.

Eine noch weitergehende Darstellung in der Vertückung bacchischen Tammels zeigt eine ebenfalls oft wiederholte Figur Abb. 930, nach Bonillon Musée I, 75), deren Entblößung durch das Herabsinken des Mantels ein dunkleres und trefflich benutztes Motiv enthält. Sie ist in höchster Ekstase mit einem Knie auf einen Altar hingestürzt und hält, indem sie den Kopf jäh zurückwirft (*πισφάττει*), das Bild einer Gott-

heit empör, welches hier nur durch den Helm auf Athene hinweist, in andern Wiederholungen aber dieselbe palladianartig gewappnet oder löfenspiehend darstellt. Welcher nennt sie *Bellona*; die nähere Beziehung ist so unsicher, wie die Deutung der Herme, welche man als *Präpos* oder *Pan* benannt hat, obwohl für beide die charakteristischen Kennzeichen fehlen. Auf einer Replik ist *Pan* sehr deutlich, auf einer andern fehlt das Bild auf dem Postamente.



Abb. 929. Maenade.

Wieseler II, 569, 570. Das Bildwerk wird für modern erklärt von Fröhner, Musée de France zu pl. 21.

Den vollendeten Rhythmus künstlerischer Komposition finden wir auf einem Marmorrelief in Villa Albani, wo die Mainade mit einem Satyr gruppiert ist (Abb. 931 auf Taf. XVIII, nach Zoega, Bassell. II, 82). Wie man an den punktierten Bräusen sieht, ist die Bacchantin von der Hüfte abwärts, ferner die Beine des Panthers und das linke Unterbein des Satyrs Ergänzung. Die Bacchantin, mit einem feinen durchsichtigen Gewande bekleidet und an den Armen von Schlangen umringelt, ist im Zustande höchster leidenschaftlicher Ekstase. Mehr lustig ist der ihr folgende Satyr, welcher, wie man oft auf Vasenbildern sieht, am Zehnerfinger eine Schale hält und in der andern Hand







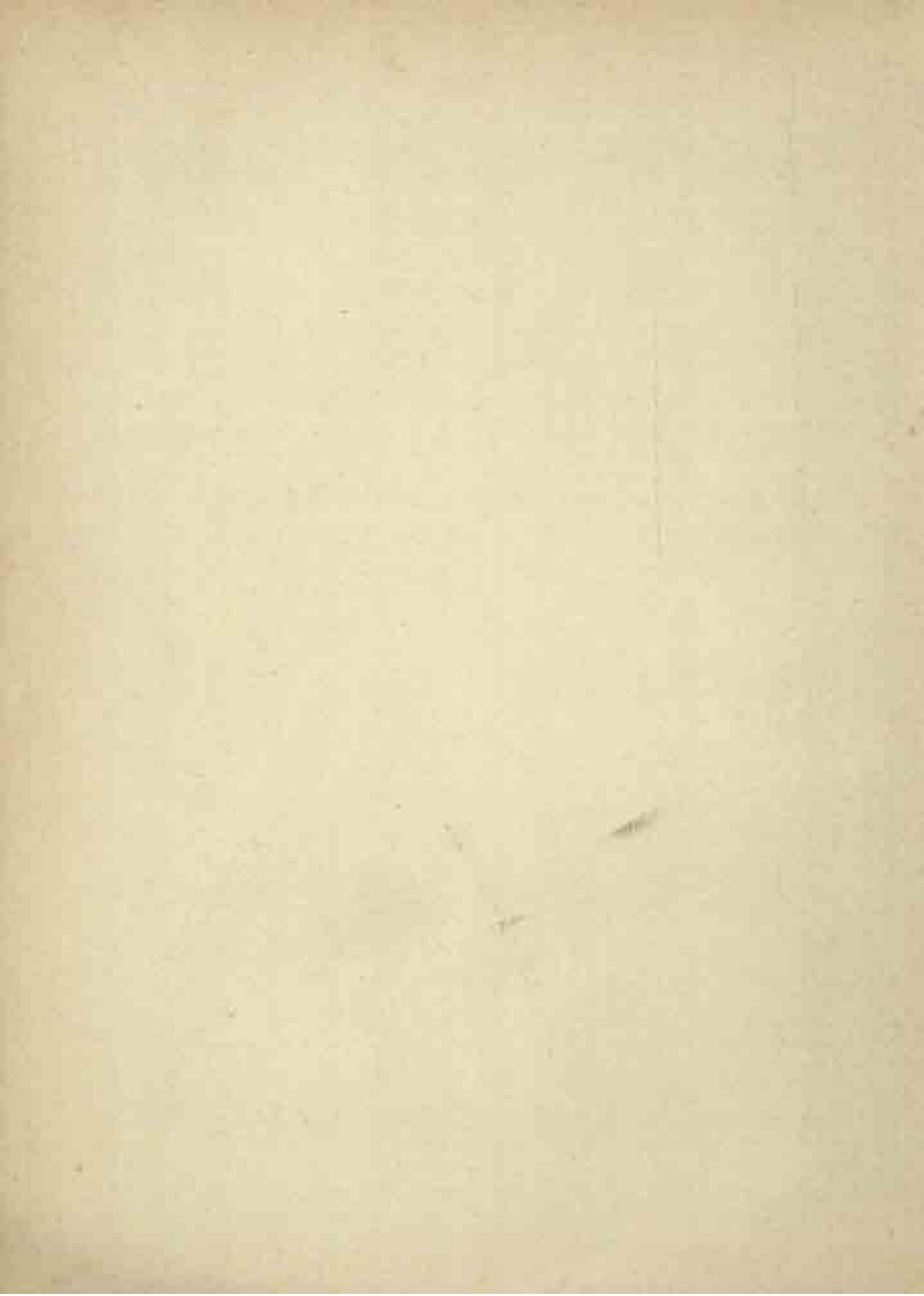
129 Maimodens, Terrakottenerlei. (Zu Seite 648.)



131 Satyr und Maenade im Tanz. (Zu Seite 648.)



133 Der Dionysoskult. (Zu Seite 630.)







103. Maenaden auf einem Kentauren reitend; pompejanisches Wandgemälde (Zu Seite 850.)

einen Schellenstock führt, ein unserm Halbmond zu vergleichendes Gestalt, das an den oberen drei Abteilungen mit Glöckchen besetzt war, auf deren genaue Angabe es dem Künstler hier nicht ankam. Es war ein Instrument ähnlich aufregender Art wie die Becken, vgl. Plin. 36, 92; Dubois *Maisonnétre* *introduction* p. 30. Gehört, wie hier, werden die Satyrn in älterer Zeit nicht dargestellt: daß der Hörner drei und nicht zwei sind, ist vermutlich ohne weitere Nebenbeziehung (vgl. Wieseler, *Text zu Denkm.* II, 544). Ein *naïves* Motiv ist, daß dem Panther vor der wilden Bewegung des Satyrs offenbar lange wird. Friederichs *Bauwerke* I, 374, der zugleich bemerkt, daß die Verstärkung von Stierschädeln und Opferschalen (nebst Rosetten) an der oberen Einfassung dieses Reliefs auf dessen friesartige Verwendung etwa an einem Dionysosheiligtum schließen lassen.

Eine höchst anmutige griechische Komposition enthält das Abb. 932 auf Taf. XVIII, nach Combe, *Terracotta* 24, 44 wiedergegebene Thonrelief im britischen Museum, welches Dionysos in der Wiege darstellt, von einer Mainade und einem Satyr im Tanze geschauelt. Der kleine Gott liegt auf einem Tuche in Weinblättern und Trauben in dem geflochtenen Korb, der als Wiege (*κλινε*, daher *κλινική* Δ.) und somit auch als Fußerschwingen dient. Da die Mainade, welche hier wie der Satyr mit der Pantherhaut allein, so über dem flatternden Gewande auch mit einer Tierhaut (*φόρε*) behangen ist, über dem Kinde eine Fackel schwingt wie jener seinen Thyrsos, so haben früher zahlreiche Gelehrte in der Vorstellung einen tiefen mystischen Sinn gesehnt: die symbolische Reinigung durch Feuer und Luftbewegung oder die Darstellung des Herdanklams mit dem neugeborenen Kinde (*παρθένω*), anstatt des rein bacchischen Jubels über den alljährlich im Frühling wiedergeborenen Gott, als welchen man ihn in Delphi feierte: vgl. Plut. *Is. Qu.* 35; *ὅταν αὐτὸν θεοὶ ἐρεῖσαν τὸν Ἀκκίον* und Orph. *Hymn.* 53: *ἀκκίον καὶ Βακχίον, ἐρπόμενον ὑποπόδιον τῆς κορυφῆς κορυμβόμου*.

Es wäre ohne erhebliche Vermehrung unseres Bilderwerkes schwer, alle die verschiedenen Wendungen und Situationen, in welche sich die reiche Phantasie der griechischen Künstler bei Darstellung der Mainaden ergossen hat, durch Beschreibung und Aufzählung anschaulich zu machen: von der wie Ariadne erschöpft schlumverenden (*Ovid Amor.* I, 14, 21) an bis zu der, welche einen Panther oder Luchs steigt (vgl. Eurip. *Bacch.* 655 ff., abgebildet Wieseler II, 572). Immer weiter ins Phantastische geht man mit der Zeit bei diesen dämonischen Naturen: sie scheinen durch die Luft zu schweben im Tanze (so auf dem Marmordiskos *Mon. Inst.* V, 29); sie schwimmen nackt auf Seepflanzern gelagert über Meer, das Tier trankend mit Weintraube und Schale

(Zahn, *Pompej Wandgem.* I, 64); sie reiten auf einem Ziegenbocke (*Münchener Vase N. 359*; vgl. Flaesch, *Angebl. Argonautenb.* S. 9 ff.).

Zu den schönsten Idealschöpfungen dieses Kreises gehört endlich eine Reihe pompejanischer Wandgemälde, welche menschliche Gestalten mit Kentauren gruppieren. Unsere Abb. 933 zeigt nach *Pittura d'Ercolano* I S. 135 eine Mainade, die auf einen Kentauron gesprungen ist und ihn, nachdem sie seine Hände auf dem Rücken gefesselt hat, an den Haaren lenkend und mit dem Thyrsos und ihrem Fuße stachelnd wie eine Kunstreiterin vorwärts treibt. Die Verkörperung der glühenden Leidenschaft eines aus seinen Schranken herausgetretenen Weibes kann kaum genuiner gedacht werden. Auch des Gedankens an allegorische Bedeutung kann man sich schwer abschlagen, da das Gegenbild (bei Wieseler II, 595) ein leierspielendes Kentauronweib zeigt, welches von einem Barchanten umhüllt wird und mit ihm zugleich Cymbeln schlägt: hier also die heitere Seite der Festlust, dort rauchender Eithiasmus.

In ruhigeren Darstellungen des bacchischen Themas finden sich, namentlich auf Vasengemälden, vielfach Frauen mit den beigeschriebenen Namen der Festlust, der Heiterkeit und der Musik, also Personifikationen, die von den eigentlichen Mainaden oft schwer zu scheiden sind. Am Ende will auch die griechische Kunst, in welcher die Erscheinung ganz zur hübschen Darstellung einer dämonischen Welt wird, gar nicht, daß wir hier durchweg reale und ideale Figuren scheiden sollen, sagt Müller, *Arch.* § 388, 5: Wir lesen *Thalia* (Fröhlichkeit), *Galene* (Meeresstille), *Eudalia* (Himmelsheiter), *Opore* (Herbstnympe, Früchte tragend), *Eirene* (Friedensnympe, mit Füllhorn und Fackel), *terres Chorea* (Tanzlust), *Terpsichore* (Reigenlust), besonders aber *Komodia* (etwa Ballade und Tragödie (eigentlich der das Backopfer begleitende Gesang). Vgl. Tischbein, *Vases* II, 44; Welcker ad *Philostr. Imag.* p. 312. Besonders auffallend ist ausser *Methe* die Trunkenheit, bei Nonnos *Dionys.* 19, 17 des Dionysos Tochter und vernahmt dem Satyr *Staphylos* (Weinstock), siehe 18, 124. Diese *Methe* bildete in einem berühmten Marmorwerke des Praxiteles mit Dionysos und einem Satyr eine Gruppe (*Plin.* XXXIV, 69: *Libereum patrem, Eubricilem, uoluptemque una Satyrum*; s. Brunn, *Kunstlergesch.* I, 338), sie wurde von Pausanias gemalt, wie sie aus einer gläsernen Schale trank, durch welche hindurch man ihr Gesicht sah (*Paus.* II, 27, 3). In einem Tempel der Silen reichte sie diesem den Becher (*Paus.* VI, 24, 3) und kommt so oft auf Vasen vor, daß wir sie im Sinne der Griechen wohl nur als die »Weinseligkeit« fassen dürfen. Dabei ist auch zu bemerken, daß sie selbst und alle ähnlichen Figuren nicht in ekstatischer Haltung, meist auch nicht tanzend



erscheinen, und daher eher Nymphen oder Wärterinnen (tribhyn, Ammen) des Dionysos genannt werden können. [En]

**Malerei.** Eine kurze zusammenfassende Behandlung der Malerei des klassischen Altertums auf Grund des gegenwärtigen Standes der Forschung bietet erhebliche Schwierigkeit. Auf keinem andern Gebiete bewegen wir uns auf einem gleich unsicheren Boden. Von Werken der Bau- und Bildhauerkunst ist genug erhalten, um uns die schriftlichen Zeugnisse verstehen und richtig beurteilen zu können und zugleich der Forschung als zuverlässige Stütze zu dienen. Anders bei der Malerei. Laut erschallt durch das ganze Altertum der Ruhm der großen Maler, aber die tatsächlichen Angaben über Künstler und Kunstwerke sind hieraus dürftig, und mit wie glänzendem Scharfsinn auch H. Brunn dieselben in seiner Geschichte der griechischen Künstler (1859) zu feinsinnigen lebensvollen Charakteristiken ausgestaltet hat, so läßt sich doch nicht verhehlen, daß dieselben nur da Anspruch auf volle Glaubwürdigkeit erheben können, wo sich mit Hilfe unserer Anhaltspunkte, vor allem erhaltener Denkmäler, eine Gegenprobe anstellen läßt. Leider fehlt es an ihnen nur zu sehr. Von all den berühmten Gemälden, die die Bewunderung der Zeitgenossen und der späteren Geschlechter erregten, ist kein einziges erhalten. Und wenn schon mit Recht bemerkt wird, daß wir trotz aller theoretischen Erkenntnisse und trotz glücklicher Funde für die Wirkung eines Goldelfenbeinkolosses, wie es des Pheidias Parthenos war, nicht einmal zu Ahnungen vorzudringen vermögen, wie viel mehr gilt das von den Gemälden eines Apollon! Immerhin ist unsere Kunde von antiker Malerei nicht ganz auf die Bemerkungen der Schriftsteller beschränkt. Viele Tausende bemalter Vasen sind aus den Grabsstätten der verschiedensten Mittelmeerländer ans Tageslicht gekommen; in den letzten Jahrzehnten hat man gelernt, sie wissenschaftlich zu bewerten und erkannt, daß sie besonders für die ältere Entwicklung der Malerei die wichtigsten Fingerzeige bieten. Ähnliches gilt von den Wandmalereien in den Gravern Etruriens. Die reiche Zahl der späteren Wandgemälde Roms und der 79 n. Chr. beim Vesuvausbruch verschütteten Städte Campaniens weisen dagegen, wie zuerst Helbig (Untersuchungen über die camp. Wandmalerei 1873) ausgeführt hat, in ihrem Grundstock auf die alexandrinische Kunst zurück und sind für deren richtige Beurteilung von größtem Werte. Derselben Zeit gehören die ältesten Mosaiken (s. Art.) an, von denen einzelne zu den schönsten Resten antiker Malerei gerechnet werden können. Aber damit nicht genug. Die Funde der letzten Zeit auf griechischem Boden haben unsere Kenntnis überraschend erweitert. Zu den Grabreliefs sind Grabmalereien getreten, zum Teil von hohem

Alter. Was früher nur von wenigen Klarblickenden vorausgesetzt und behauptet ward, daß die Bemalung bei allen Werken griechischer Kunst eine große Rolle gespielt habe, ist jetzt unbestrittene Tatsache. Ja noch mehr, das bisher verbreitete Vorurteil, das den Griechen vorzugsweise Sinn und Neigung für das Plastische zuerkannte, und das, wie mit Recht gesagt ist, zum guten Teil wohl durch die Einsichtigkeit unseres Besitzstandes an erhaltenem Material beeinflusst ist, beginnt einer richtigeren Vorstellung von der Werthätzung beider Schwesterkünste im Altertum Platz zu machen. Die griechischen Grabstätten lehren unzweifelhaft, wie Relief und Malerei von einander untrennbar waren und eine strenge Scheidung zwischen beiden in griechischer Kunstpraxis nicht bestand. Daß die Sarkophagreliefs der Kaiserzeit zum großen Teil auf malerische Vorbilder zurückgehen, tritt immer klarer zu Tage. Aber auch die statuarische Plastik ist nicht unberührt geblieben. Ist das schon die natürliche Voraussetzung für die Zeit Alexanders und seiner Nachfolger, wo die Malerei ihre höchste Blüte erreichte und der Ruhm der Bildhauer vor dem der Maler mehr und mehr erblaßte, so scheint sich auch für das vorangehende Jahrhundert seit den Perserkriegen ein ähnliches Verhältnis je länger je mehr herauszustellen. Seit Brunn in den erhaltenen nordgriechischen Skulpturen ein eigenartig malerisches Element erkannte (Münchener Ber. 1876) und ihm in den Giebelgruppen des Zeus tempels von Olympia eine durchaus verwandte Richtung entgegenzutreten schien (Münchener Ber. 1877, 1878), ist die Frage nach dem Einfluß der Malerei auf die Bildhauerkunst des 5. Jahrhunderts mit Lebhaftigkeit erörtert worden. Ist auch in vielen Einzelheiten noch nicht das letzte Wort gesprochen, so steht soviel doch jedenfalls fest, daß Polygnots Auftreten in Athen von der einschneidendsten Bedeutung nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Bildhauerei der Folgezeit war, daß er einen Einfluß übte, der vielleicht auch in den Werken eines Pheidias durch fernere Forschungen sicherer noch als bisher wird nachgewiesen werden können. Schon ist das Wort ausgesprochen, daß durch den größten Teil der griechischen Kunstentwicklung hindurch die Malerei der Plastik voranzugehen sei und ihr gewissermaßen den Weg gewiesen habe, daß sie als die »führende Kunst« angesehen werden müsse (Michaëlis), und mehr und mehr drängt sich die Überzeugung auf, daß bei der unauf löslich engen Verbindung zwischen den Schwesterkünsten die gesonderte Behandlung derselben auf die Dauer nicht durchführbar sein wird.

Man sieht, eine Fülle neuer Gedanken ist angeregt, neue Probleme sind aufgeworfen, durch die die Forschung teilweise in ganz andre Bahnen geleitet wird. Aber von ihrer Lösung sind wir noch



welt entfernt, das dies dem Leser gilt hier mehr als sonst. Um so notwendiger wird es sein, auf den folgenden Blättern eine gewisse Entsagung zu üben, mit dem eigenen Urteil zurückzuhalten, auf die noch nicht gelösten Schwierigkeiten hinzuweisen und die gesicherten Ergebnisse um so kräftiger zu betonen. Eine Scheidung der literarischen und monumentalen Überlieferung, wie sie wohl versucht worden ist, erscheint, zumal bei dem Zwecke dieses Buches, unthunlich; die erhaltenen Denkmäler müssen in den Vordergrund treten und mit ihrer Hilfe das Verständnis der wichtigsten schriftlichen Zeugnisse angestrebt werden.

Über die älteste griechische Malerei wissen unsere Gewährsmänner aus dem Altertum (vor allem Plinius nat. hist. 35) weniger als wir. Manche der genannten Künstlernamen klingen historisch, man merkt den Versuch einer künstlichen Zurechtschöpfung vereinzelter überkommener Angaben. Korinth und Sikyon werden besonders oft erwähnt, Orte, von denen wir durch die erhaltenen Denkmäler zur Genuge wissen, daß in ihnen Malerei auf Thon sowohl auf Tafeln (Kyonos, Benndorf, Griech.-sich. Vasenb. 9 ff.; Klein, Meistersignaturen 9 f.), wie auf Gefäßen schon in früher Zeit, gewiß schon im 7. Jahrhundert, eifrig betrieben ward. Neue Funde führen uns, wenn wir auch von gemalten Vasen ganz absehen, in eine weit ältere Zeit zurück.

Von Malerei ist im Homerischen Epos nicht die Rede, aber die Weberei versuchte sich schon in figürlichen Darstellungen (vgl. Helbig, Homer. Epos 150 f.). Aus der Beschreibung des Schildes Achills ergibt sich, daß dem Dichter Arbeiten bekannt waren, wo durch Einlegung verschiedener Metalle, durch Legierung und vielleicht durch Verwendung von blauem Schmelz eine buntharbige, malerische Wirkung erzielt ward (Helbig a. a. O. 303, Milchhöfer, Auf. d. Kunst in Griechenland 144 f., Wernum, Landschaft 106). Vorzügliche Proben dieser Kunstweise haben sich schon in den mykenischen Schachtgräbern auf Gefäßen und Dolchklingen gefunden (vgl. «Mykenai»). Aber selbst wirkliche Malerei kann der Homerischen Zeit nicht fremd gewesen sein. Leider hat sich das Erscheinen von Schliemanns Buch über seine jüngsten Ausgrabungen in Tiryns wider Erwartung verzögert. Dort wird die älteste auf griechischem Boden entdeckte Wandmalerei veröffentlicht, die eine Wand des uralten Königspalastes auf dem Burghügel von Tiryns zierte, eines Palastes, der zuverlässigen Angaben zufolge in allen Stücken dem Homerischen Hause entspricht. Die erhaltene Darstellung, ein Gaukler auf einem Stier, erinnert in der Lebhaftigkeit der Bewegung, der unheilvollen rücksichtslosen Wiedergabe der Wirklichkeit an die erwähnten Dolchklingen und manche der sog. «Inselsteine». Über die Technik ist noch nichts Genaueres bekannt. Von

Farben sind neben schwarz und weiß blau, rot und gelb verwendet; der Stier, weiß mit roten Flecken, ist zuerst gemalt, dann der blaue Grund, auf ihm mit Deckweiß der nackte Mann. Auch auf der Burg von Mykenai sind sehr alte bemalte Stockfragmente mit teilweise figürlicher Darstellung gefunden (vgl. Milchhöfer, Auf. d. Kunst 231 f.). Jedenfalls stimmen solche Funde schlecht zu der von Klein, Euphron 24 und Milchhöfer, Mittl. Ath. Inst. 1879 S. 70 vertretenen Anschauung vom Farbenrelief als gemeinschaftlichem Vorläufer der Skulptur und Malerei. Klein «Plastik und Malerei sind in der ältesten Zeit in einem bunten und flachen Reliefstil vereinigt, den Griechenland aus Vorderasien herübergenommen und weitergebildet hat (Beispiele: Kypselokasten und amykläischer Thron). Die Malerei will zuerst nichts anderes als die Naturfarbe des Metalls oder Holzstoffes ersetzen, ihr Charakter ist der eines Surrogates. Die technisch gar nicht notwendige Prozedur des Einritzens der gemalten Figuren und Gegenstände weist noch deutlicher auf die Nachahmung der getriebenen, angeschnittenen und eingelegten Arbeit, das Streben nach Buntheit erklärt sich daraus».

Ob in den Stürmen der dorischen Wanderung mit so mancher anderen Kunstfertigkeit auch die des Malens auf griechischem Boden wieder verloren ging? Die nächsten Reste griechischer Malerei, denen wir begegnen, führen uns schon in historische Zeit, in das Zeitalter der Peisistratiden. Die beiden bedeutendsten Denkmäler erscheinen hier in Abbildung; beide schmückten die Wohnung Gestorbener. Ersteres (Abb. 934, nach Journ. of hell. stud. IV, 10, jetzt besser Mon. Inst. XI, 53) ist vermutlich jünger, weist jedoch stilistisch augenscheinlich auf eine frühere Stufe der Kunstentwicklung zurück und läßt uns einen Blick thun in die Kunstweise der südöstlichen Küste Kleinasien. Die Malerei schmückt den breiten oberen Band eines Thonsarkophags (das Mittelstück fehlt in der Abbildung), welcher mit einem zweiten, anscheinend jüngeren Exemplar vor wenigen Jahren in der Nähe des alten Khazomenai gefunden ward. Auf den roten Thon ist weiß aufgetragen, auf diesen Grund sind die Umrisse der Figuren mit gelblichen Linien vorgezeichnet und dann mit rotlicher, hier und da ins Schwarzliche spielender Farbe ausgefüllt. Innenzeichnung fehlt ganz, auch ein weiterer Farbauftrag scheint gefehlt zu haben, so daß die Darstellung wie ein Schattenbild wirkt und durch das vielfache Durchschneiden der Figuren große Undeutlichkeit entsteht. Plin. 35, 56 bezeichnet solche Malweise als eine der ältesten und weist Enmaros von Athen das Verdienst zu, einzelne Figuren, vor allem Mann und Frau, durch Farbe zuerst unterschieden zu haben, ein Verfahren, das wir in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (s. «Vasenkunde») stets beobachtet sehen. Die beheimteten Köpfe und die

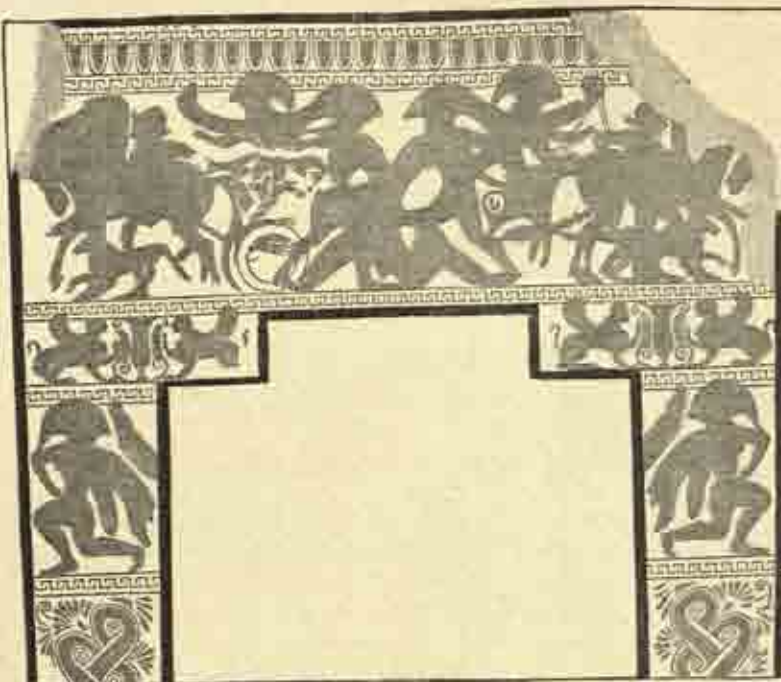


Tiere am Fußende zeigen dagegen teilweise Umrisszeichnung; auch das ist von archaischen Vasen bekannt. Das Hauptbild bietet eine in der älteren Kunst ungemein beliebte Darstellung. In der Mitte

ist ein Krieger verwundet zu Boden gesunken. Über ihm kämpfen Freund und Feind, Schild gegen Schild; die riesigen Helme lassen das Gesicht nicht erkennen. Rechts und links halten ihre mit zwei Rossen bespannten Streitwagen, geführt von einem gleichfalls behelmten Krieger; neben den Pferden sieht man auf beiden Seiten einen Diener und einen Hund. Die übrigen Darstellungen bedürfen keiner Erklärung; das untere Tierbild, eine weidende Hirschkuh, der sich zwei Löwen nähern, ist durch archaische Vasen hinreichend bekannt. Außer dem schon genannten zweiten Sarkophag sind noch manche kleinere Reste von anderen gefunden; überdies dient zur Vergleichung ein gleichartiger Sarkophag von Rhodos im britischen Museum. Über mancherlei technische und stilistische Eigentümlichkeiten vgl. Puchstein, *Ann. Inst.* 1883 p. 168 ff. Ein Versuch, diesen Denkmälern, die in vieler Hinsicht überraschend Neues darbieten und zu vielen Fragen Anlaß geben, in der kunstgeschichtlichen Entwicklung ihren festen Platz anzuweisen, scheint bei der Seltenheit der Funde aus jener Gegend noch verfrüht. Nur das mag betont werden: Wie vieles auch an recht altentümliche Kunstweise erinnert, so macht doch die Malerei nicht den Eindruck unwüchsig frischer Kraft. Es hat den Anschein, als sei zugleich mit überkommenen Typen auch eine frühere Technik beibehalten zu einer Zeit, wo man schon ganz anderes zu leisten im stande war.

Viel erfreulicher und doch gewiß beträchtlich älter ist das zweite Denkmal (Abb. 933, nach Mittl. *Atti. Inst.* 1879 Taf. I n. 2), welches uns nach Attika

führt. Seit langer Zeit bekannt ist die Grabstele des Aristion, ein Flachrelief, das einst in reichem Farbenschmuck prangte (vgl. Abb. 358 und dazu S. 339). Ganz in ihrer Nähe ward dies Grabmal



932 Gemalter Thonsarkophag aus Kleinasien. (Zu Seite 852)

gleicher Form gefunden mit der Inschrift: *Αριστίων ἐνθάδε αἰμὴν πατὴρ Σίμων ἐπέταφεν*, doch fand es weniger Beachtung, da die Farben völlig verblühen waren. Loeschkes Verdienst ist es, mit Hilfe des Architekten Fr. Thiersch auf dem Marmor die Gestalt des Lyseas wieder entdeckt zu haben. Wie



955. Demaltes Grabstein, Athen. (Zu S. 853.)

Aristion steht in genau entsprechender Haltung Lyseas' lebensgroße in feierlicher Ruhe vor uns, wie er sich zum Trankopfer anschickt. In der gehobenen Linken hält er die Lustrationszweige, in der Rechten den Becher. Die Farben lassen sich größtenteils nur erschließen, sicher ist nur, daß der Chiton purpurrot, die kleinen Zweige grün waren; der Becher war vermutlich schwarz, der Mantel als Feierkleid weiß mit buntem Saum. Wie bei dem besprochenen Sarkophag war auch hier mit einer dunklen Farbe die Umrissezeichnung auf dem Marmor entworfen, darauf die Farben aufgetragen, der Grund rot gefärbt. Wie die Abb. 936 des ganzen Denkmals zeigt, war auf dem Sockelbild ein kleiner galoppierender Reiter dargestellt, ob etwa in Erinnerung an einen früher errungenen Sieg des Lyseas, wissen wir nicht (vgl. Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 178 Anm. 2). Jedenfalls waren derartige Sockelbilder in jener Zeit beliebt, sie scheinen fast immer gemalt gewesen zu sein, und auch an der Aristionstele (= die Abb. bei Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. I, 150) ist solches Bild vorauszusetzen. Wir sehen deutlich, daß Malerei und Relief für solche Grabmäler neben einander in Gebrauch waren und sich gegen-



936

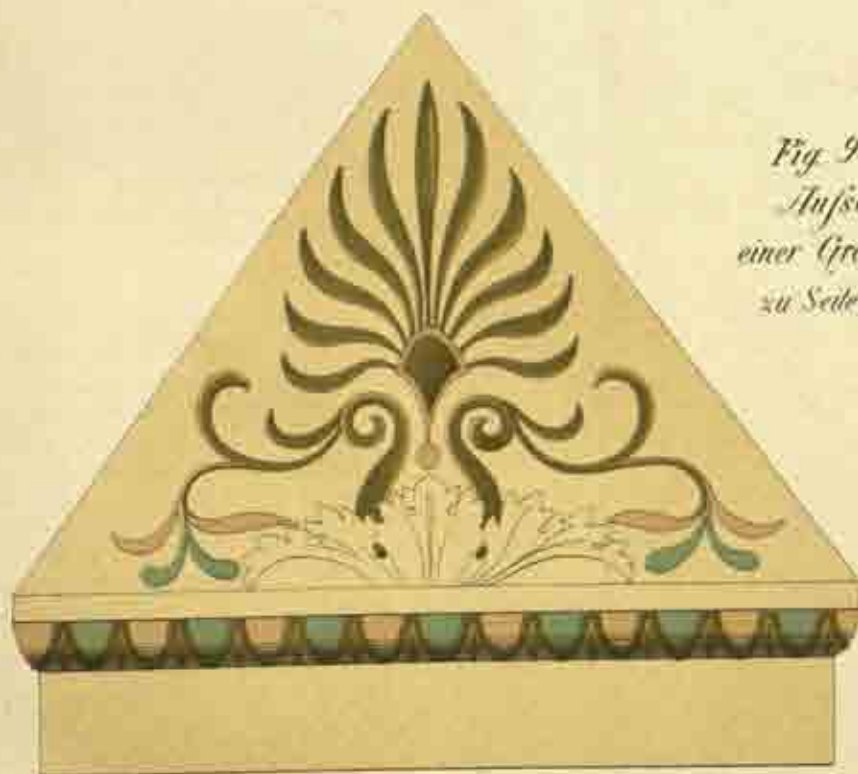
seitig ergänzten. Oben war das Denkmal mit einer einfachen Palmette geschmückt, darunter, wie sie Abb. 987 auf Taf. XIX (nach Stackelberg, Gräber d. Hell. Taf. 6) von einem etwa gleichzeitigen Grabstein zeigt. Die Lyseasstele läßt sich mit ziemlicher Sicherheit nach den Buchstabenformen der Inschrift dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts zuweisen. Die Marmormalerei hatte demnach zu der Zeit, wie handwerksmäßig sie auch sein mochte, schon eine gewisse Selbständigkeit und Freiheit erreicht; besonders in der Gewandbehandlung fällt das auf bei Vergleich der gleichzeitigen schwarzfigurigen Vasenbilder. Außer der Lyseasstele sind bisher von gemalten Grabdenkmälern des 5. Jahrhunderts nur Fragmente bekannt: daß ihrer so wenige sind, neben der großen Zahl gleichzeitiger Grabreliefs, liegt in der Natur der Sache; in der Folgezeit scheinen diese schlanken Marmorstele (Gemälde und Reliefs) anderen Arten von Grabmalen mehr und mehr Platz gemacht zu haben, wenn auch nicht ganz verschwunden zu sein. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts treten die Grabsteine in veränderter Form wieder hervor (vgl. unten S. 867 Abb. 944). Daß die geschulderte Technik der Marmormalerei zur Ausbildung der rotfigurigen Vasenmalerei führte, die im Anfang des 5. Jahrhunderts erfolgte (= „Vasenkunde“), hat Loeschke a. a. O. S. 41 f. nachzuweisen gesucht, vgl. dagegen Klein, Ephron. 16 ff. und Milchhofer, Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 165 f.; ein gewisser Zusammenhang wird sich schwerlich leugnen lassen. Was aber auch die Ursachen dieses bemerkenswerten Umwandlungs gewesen sein mögen, zweifellos bedeutet diese Wandlung technisch und stilistisch einen überaus wichtigen Fortschritt, wir sehen den Anbruch einer neuen Zeit.

Von Kimon von Kleonai berichtet Plin. 35, 56: *hic entagrapta invenit et varie formae tollit, respicientis suspensitque ad despicientis, artibus membra distinct, vana protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit*. Mit Hilfe der strengrotfigurigen Vasen-





*Fig. 937*  
*Palmette an einer*  
*attischen Grabstele*  
*zu Seite 854.*



*Fig. 942*  
*Aufsatz*  
*einer Grabstele*  
*zu Seite 867.*





Bilder hat Klein, Euphron 24 f. das Wesen dieser kimonischen Neuernungen dargelegt. Die Zeichnung des nackten Körpers tritt jetzt in den Vordergrund, in einer überraschenden Fülle von Bewegungen und Wendungen, an denen auch mit unverkennbarer Absichtlichkeit die Köpfe und Augen, wenn auch noch in fehlerhafter Bildung, teilnehmen; Muskelpartien und Hauptadern werden durch Innenzeichnung hervorgehoben; die bekleideten Figuren erscheinen nicht mehr wie früher silhouettenartig; die Gewandung sucht sich den Körperformen anzupassen, deren Umriss auch unter dem Kleide deutlich zu Gesicht kommt (das scheint mit *catagrapha* gemeint zu sein); der Überschuß ergießt sich in einer Reihe von zierlichen Falten (vgl. z. B. S. 8 Abb. 9, S. 82 Abb. 86, S. 318 Abb. 559 mit S. 210 Abb. 164 und S. 218 Abb. 171). Weiteres s. »Vasenkunde«.

Die alten Fesseln sind gesprengt; neue Formen, neue Stoffe kommen überall zum Vorschein; die Entwicklung ist eine erstaunlich schnelle. Man vergleiche nur mit den genannten rotfigurigen Vasen das schöne Bild der Zurückführung des Hephaist (S. 644 Abb. 714), das den letzten Jahrzehnten desselben Jahrhunderts angehört, oder die nicht viel spätere Vase Blacas mit der Darstellung des Sonnenaufgangs, und man wird ermessen, welche Kluft in wenigen Jahrzehnten überbrückt worden ist. War das aber schon beim immerhin konservativen Handwerk der Fall, so können wir uns den Wandel in der großen Kunst nicht leicht bedeutend genug vorstellen. Es ist das Zeitalter des Polygnotos und Phidias. Es ward bereits darauf hingewiesen, daß die Malerei in vieler Hinsicht der Bildhauerei die Wege gewiesen hat und daß auch der große Meister Phidias von seinem älteren Zeitgenossen nicht unbeeinflusst geblieben sein kann. Versuchen wir festzustellen, was sich für diesen ersten berühmten Maler mit einiger Sicherheit bisher ergeben hat.

Über Polygnots Leben wissen wir wenig. Seine Heimat ist die Insel Thasos, wo die Kunst frühzeitig eifrige Pflege gefunden zu haben scheint (Brunn, Münchener Ber. 1876 S. 326). Polygot gehört selbst einer Malerfamilie an, schon sein Vater Aglaophon ward mit Ehren genannt. Wie Phidias in seiner Jugend gemalt haben soll, so heißt's von Polygot, er sei auch als Bildhauer tätig gewesen. Er war ein stolzer Mann, der die Bezahlung seiner Bilder verschmähte, und statt dessen in Delphi mit Ehren, in Athen mit dem Bürgerrecht belohnt ward. Wann er geboren, wann er nach Athen gekommen, wann er gestorben ist, erfahren wir nicht; fest steht nur, daß seine schöpferische Wirksamkeit mit der kimonischen Verwaltung in enger Verbindung steht. Es ist die Zeit des glänzenden Aufschwungs Athens nach den Perserkriegen. Zum ersten Mal hören wir jetzt von großen malerischen Kompositionen. Es galt

die Wände der öffentlichen Gebäude zu schmücken, der Würde des Ortes und der jetzigen Bedeutung der Hauptstadt gemäß. Polygot stand nicht allein. Neben ihm und gewiss teilweise unter seiner Oberleitung war Panainos tätig, ein naher Verwandter des Phidias, und vor allem Mikon, wie Polygot als Maler und Bildhauer genannt und gleichfalls ionischer Herkunft. Welche Gemälde von dem einen oder andern ausgeführt sind, ist nicht überall festzustellen. Über die Bilder in der Stoa Poikile s. S. 166 f., im Theseion S. 169 f., 58 f. n. 61 f., im Anakeion S. 172 f.; die in dem später als Pinakothek benutzten Nordflügel der Propyläen genannten Tafelbilder (Julius, Mittl. Ath. Inst. 1877 S. 192 ff.) werden allerdings dem Polygot abgesprochen (Robert, Bild und Lied 182 f.). Über alle diese attischen Gemälde und ebenso über die in Platäa und Theoplia erhalten wir nur kurze Andeutungen. Doch lehren sie zur Genüge, daß ein neuer Geist in diesen großartigen Schöpfungen herrschte. Neue Stoffe, besonders aus der attischen Lokalsage, treten hervor, das erwachte Selbstgefühl kommt lebendig zum Ausdruck. Deutlich läßt sich das an den Vasenbildern aus der Mitte und zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts verfolgen, welche in einer stattlichen Reihe von Fällen nachweislich von Werken des Polygot und seinen Genossen beeinflusst sind (vgl. »Vasenkunde«). Weniger deutlich hat sich bisher die direkte Abhängigkeit gleichzeitiger und späterer Skulpturen von diesen Wandgemälden erweisen lassen, eins der sichersten Beispiele haben die jüngst in Lykien entdeckten Reliefs eines prächtigen Grabmals ergeben (Beardorf, Mittl. a. Osterr. VI, 56 ff. des S. A.; Mitchell, hist. of anc. sculpt. 420 f., Murray, hist. of greek sculpt. II, 221 f. Vgl. Abb. Freiermond in Art. »Odyssee«).

Doch nicht diese Gemälde haben Polygnots Ruhm begründet, sondern die beiden großen figurreichen Wandbilder in der Halle (Lesche) der Krieger zu Delphi, die Zerstörung Troias und die Unterwelt (vgl. W. Gebhardt, Komposition der Gemälde des Polygot in der Lesche zu Delphi, Göttingen 1872). Durch eine glückliche Fügung sind wir über sie genau unterrichtet, Pausanias (X, 25—31) widmet ihnen eine ausführliche Beschreibung. Um wenigstens eine ungefähre Vorstellung vom Charakter Polygotischer Kunst zu ermöglichen, mögen hier die Grundzüge eines dieser Gemälde, der Zerstörung Troias, mit den Worten Kekulé (Badeker, Griechenl. S. LXXXVI) kurz hervorgehoben werden. »In der Mitte sah man das Gericht der griechischen Helden über den Froyel des Alas an Cassandra. Cassandra saß auf der Erde, das Bild der Athena, das sie flüchtend umklammert hatte, in den Händen; der Froyler schwur, Agamemnon, Menelaos, Odysseus, Akamas, Polyteitos, das Peirithoos Sohn, umstanden die Szene. Dahinter wurde die troische Burg sichtbar. Das hölzerne Pferd



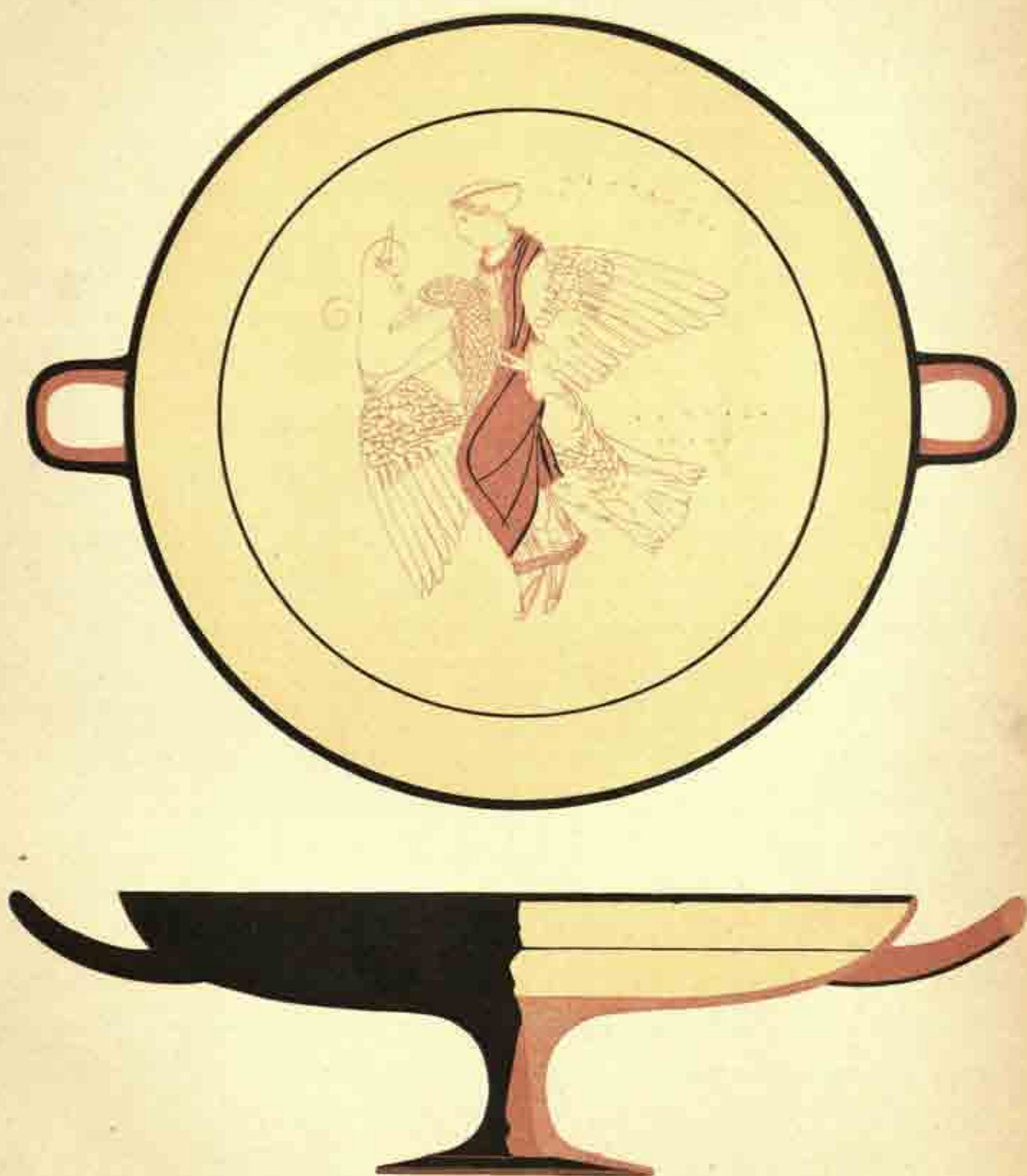
ragte mit dem Kopf über die Mauer. Sein Werkmeister Epeios warf die Steine der bezwungenen Mauer nieder. Nach rechts und links folgten Bilder der wilden Zerstörung. Während der alte Nestor sich müde zum Wegzug anschickte, tobte der wilde Neoptolemos allein noch mordend weiter. Tote und Sterbende lagen umher, andre Leichen wurden weggetragen. Frauen und Kinder waren zu den Altären geflüchtet, die gefangenen Troerinnen wehklagten, unter ihnen Andromache mit einem Kinde an der Brust und die Tochter des Priamos, Priamos und Agenor saßen in ihrem Jammer da, dagegen Helena als stolze Firstin, von ihren Dienerinnen umgeben. Sie wurde von Demophon, dem Sohne des Theseus, eruchtet, seine Großmutter Althra, die ihre Sklavin war, freizugeben; und die schönen Sklavinnen Briseis und Diomedes sahen stauend auf Helena, deren schicksalvolle Schönheit den ganzen Krieg entzündet hatte. Auf der Seite der Troer ward nur Agenor geschildert. Sein Hans und der Anzug des Antenor mit Familie bildete auf der einen Seite das Ende, auf der andern entsprach ihm die See, wie das Zelt des Menelaos abgebrochen und sein Schiff zur Reise fertig gemacht wird.

Wir sehen eine riesig ausgedehnte Komposition, ohne malerische Einheit und räumliche Geschlossenheit. Einzelne Figurengruppen, durch keinen gemeinsamen Hintergrund natürlich verbunden; einzelne Gegenstände, ein Haus, ein Baum, die Stadtmauer, ein Stück Wasser dienen zur Veranschaulichung der Örtlichkeit. Aber zugleich fällt die strenge Gesetzmäßigkeit der Gesamtanordnung auf. Eine große Mittelgruppe zog das Auge des Beschauers zunächst auf sich, nach beiden Seiten hin in mehreren, jedoch nicht streng linear getrennten Reihen einander entsprechende Gruppen, an den beiden Enden der friedlichen Ausklang, der Abzug der Sieger und der dem Gemetzel entronnenen Troer. Von der Mitte aus nimmt das Ergreifende und Gewaltige der Gegenstände nach beiden Seiten hin gleichmäßig ab (Welcker). Ich weiß nicht, was diese von Brunn überzeugend nachgewiesene harmonische Schönheit des Aufbaus deutlicher zur Anschauung bringen könnte, als attische Vasenbilder, die zwar nicht auf Polygnonische Schöpfungen zurückgehen, aber doch in mancher Hinsicht das Gepräge seines Geistes tragen; vor allem die wunderschöne Amazonenvase von Cuma (Bull. Nap. IV Taf. 8) und die etwas ältere, aber vielleicht von gleicher Hand genante Vase der ehemaligen Sammlung Saburoff Taf. LV. Mit Recht sagt Brunn, *Kunstlergesch. II, 36*: »Sein Ruhm besteht darin, daß er trotz einer freiwilligen Unterordnung unter alt hergebrachte Formen und Gesetze diesen selbst ein höheres geistiges Leben einzuhauchen, gerade aus ihnen eine höhere künstlerische Schönheit zu entwickeln verstand.«

Das gilt zum Teil auch von der malerischen Technik im engeren Sinne, von Zeichnung und Farben. Was Plin. 36, 58 von den technischen Fortschritten Polygnons zu sagen weiß, ist in der That an sich kaum von Belang: »*primus mulieres tralucida veste pinxit, capita eorum nitris varicoloribus operuit plurimumque picturas primus contulit, squidem instituit ut adoperire, dentes ostendere, colorem ab antiquis rigore variare.*« Letzteres ist offenbar die Hauptsache. Eine erstaunliche Fülle neuer Motive kommt von nun an in den Bildern zum Vorschein, die überlieferten konventionellen Typen fallen fort, individuelle Charakterisierung wird versucht, die übertriebenen Gebardensprache, die posierliche Beweglichkeit der älteren Kunst macht ruhiger Haltung und naturgemäßerer Bewegung Platz. Der ganze Körper wird Träger des Ausdrucks, das Auge erhält selbständigere Bedeutung und richtigere Form, an Lid und Wimpern werden die Haare angegeben, der Mund wird ausdrucksvoller. Klein, dessen Darlegung (Euphron. 56) ich hier folgen, weist auf die rollenden Augen und das Zitterflattern des Antaios (S. 82 Abb. 86) hin. Betreffs der bunten Frauenhauben macht Brunn (Münchener Ber. 1878 S. 450) die feine Bemerkung: »In der Malerei bildet namentlich das anliegende Frauenhaar leicht einen Flecken, eine zu einfarbige Fläche, die gebrochen oder unterbrochen werden muß. Auf dieses Bedürfnis möchte es zurückzuführen sein, daß Polygnon die Köpfe der Frauen mit bunten Bändern bedeckte, um hier eine reichere Mannigfaltigkeit in Zeichnung wie in Farben zu erzielen.« Zur Erläuterung verweist Brunn auf manche Köpfe der olympischen Giebelgruppen und auf das S. 343 abgebildete Relief von Pharsalos, Klein auf Vasenbilder des Euphronios und seiner Genossen (vgl. z. B. S. 432 Abb. 479). Das Bild kann uns zugleich zeigen, was unter *tralucida veste* verstanden sein wird. Wer diese Gestalt mit den Frauen des Antaioskrates vergleicht, auf die oben zur Veranschaulichung der Neuerungen des Kimon von Kleon hingewiesen wurde, wird den großen Fortschritt nicht verkennen. Nur ist dabei stets im Auge zu behalten, daß die hohe Kunst eines Polygnon selbstverständlich unendlich mehr bot, als die Hand des einfachen Vasenmalers fassen konnte.

Geringer waren allem Anschein nach die Fortschritte des Meisters in der Farbe. In dieser Hinsicht wurde er bald durch die folgenden Leistungen so in den Schatten gestellt, daß dem verwöhnten Geschmack die Bewunderung seiner Bilder abgeschmückt erscheinen mußte. Von einer nach Täuschung strebenden Wirkung der Farbe findet sich bei ihm keine Spur. »Ist es auch schwerlich richtig, sagt Brunn (Münchener Ber. 1877 S. 91), daß die Malerei des Polygnon nur kolorierte Zeichnung war, so ist es doch sicher, daß ihr die volle Wirkung von Licht und





998 Gemalte Trinkschale aus Athen. (Zu Seite 857.)





Schatten abging. Sie wird nicht Licht- und Schatten- und Reflexionen neben einander gesetzt und in einander verarbeitet, sondern sich begnügt haben, auf den Lokalen Licht und Schatten mehr durch Schraffierung als durch eigentliche Malerei aufzusetzen, so daß das Ganze mehr den Charakter eines mäßig ausgeführten Aquarells als einer vollständigen Malerei trug. (Günstiger urteilt Blümner, Arch. Stud. zu Lucian 1867 S. 33 ff.) Füge ich noch hinzu, daß die einzelnen Figurengruppen mit samt ihren gelegentlichen landschaftlichen Zutritten sich in wenigen einfachen aber charakteristischen Farben: vermutlich von einem weißen Wandgrund abgehoben haben: und daß die Farben verschiedentlich zu gewissen Stimmungseffekten benutzt sind. (Wormann, Landschaft 160), so wird im wesentlichen erschöpft sein, was sich über Polygnots Technik berichten läßt.

Die im engeren Sinne malerische Bedeutung ist also gering, und so erklärt es sich, daß Plinius die Blüte der Malerei erst nach des Künstlers Tode beginnen läßt. Trotzdem erkennen wir auf Schritt und Tritt seine maßgebende Bedeutung für die nachfolgenden Geschlechter. Die Kunst der Anlage, die bedeutsame Auswahl der Szenen, die reiche Fülle neu gewonnener Stoffe und Motive, die großartige geistige und poetische Auffassung, der ideale, ethische Charakter seiner Malerei (s. die schöne Ausführung von Brunn, Künstlergesch. II, 41 ff.), endlich die von ihm ausgehende allseitige Anregung, das ist's, was Polygnot einen Ehrenplatz in der Geschichte der Malerei sichert. Zum Schlusse die Worte Kekules: »Seine großen sinnvollen Kompositionen hat Polygnot zum Teil aus der dichterischen Überlieferung des Epös geschöpft, zum Teil aus volkstümlichen Vorstellungen und selbst aus dem Volkswitz, zum Teil aus dem schon vorhandenen Vorrat bildlicher Typen und Themen, aber auch selbstständig hat er neuen Stoff zugebracht und alles mit seinem persönlichen sinnigen und hohen Geist erfüllt und belebt. Ein so großer eruster Zug von Erhabenheit ging durch seine Bilder, daß ihren Anblick vor allem Aristoteles der heranwachsenden Jugend gewünscht hat.«

Der gewaltigen Wirkung dieser Malerei auf die zeitgenössische Kunst nachzugehen, ist hier nicht der Ort: ein Beispiel muß genügen zu beweisen, wie selbst die schlichten Handwerker sich getrieben fühlten, ihre beste Kraft einzusetzen, um der empfangenen Anregung und den gewachsenen Ansprüchen des Publikums gerecht zu werden. Abb. 938 auf Taf. XX (nach Salzmann, Camirus Taf. 60) bietet Form und Innenbild einer Schale des britischen Museums. Die schöne Gefäßform, die in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Athen ausgebildet war, wurde gewöhnlich vollständig mit glänzend schwarzem Firnis überzogen (und in diesem aufsen und innen figürliche Darstellungen ausgespart. Um die Mitte des Jahr-

hunderts wagte man nun unter dem Eindruck der von der Malerei erreichten Höhe den Versuch, die übliche Technik aufzugeben und sich der wirklichen Malerei zu nähern. Man überzog die Innenseite mit gelbem Pfeifenton und malte auf ihm, allerdings in sehr bescheidenen Grenzen, mit wenigen bunten Farben, wozu hier und da noch Vergoldung einzelner Teile trat (vgl. vor allem Klein, Euphron 94 ff.). Unser Bild gehört zu den technisch einfachsten, aber sorgfältigsten und anmutigsten dieser Gattung. Nur braunrot und schwarz ist zur Belebung der Zeichnung benutzt. Eine unbeschreibliche sinnige Zartheit spricht aus dem Bildchen, das schwerlich Euphronios selbst, gewiß aber dem Kreise dieses Meisters angehört. Erinnern wir uns bei der Erwähnung der Aphrodite an Euphronios älteren Antaioskrater (Abb. 86), ja selbst an die Schale des Hieron (Abb. 479), so ist der große Fortschritt unverkennbar: dort schematische Befangenheit, hier der Übergang zur völligen Freiheit. So etwa werden wir uns, die Verschiedenheit der Kunstsphäre in Anschlag gebracht, Polygnots Frauen denken dürfen.

Auffällig ist, daß von der zweiten großen delphischen Komposition, dem Unterweltsbilde, so wenige Spuren auf uns gekommen sind (vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 120 ff., 1884 S. 270 f.). Es scheint, als seien gerade bei diesem Gemälde die Mängel der Polygnotischen Technik der Nachwelt zum Bewußtsein gekommen: im folgenden Jahrhundert unternahm es Nikias, eine neue Nekyia mit reicheren Konstatmitteln zu malen, und das mag dazu beigetragen haben, das ältere Bild in Vergessenheit zu bringen. Einer noch jüngeren Zeit gehört das Wandgemälde an, dessen Abb. 939 nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 113 gegeben wird. Es mag hier seine Stelle finden, um recht klar zu machen, was der älteren Kunst noch gebrach. Das Bild gehört zu einer größeren, wohl gegen Ende der Republik gemalten Reihe von Odysseelandschaften, die den friesartigen Schmuck eines Zimmers auf dem Esquilin bildeten. (Farbig abgeb. bei Wormann, Die antiken Odysseelandschaften, München 1876; vgl. Wormann, Landschaft 329 und Trendelenburg, Arch. Ztg. 1876 S. 89 f.) Die erhaltenen Teile bilden einen fortlaufenden malerischen Kommentar zum zehnten und elften Buch der Odyssee, das Lästrogenen-, das Kirkeabenteuer und der Besuch der Unterwelt. Die hochroten Plasterummalungen erhöhen die malerische Wirkung bedeutend, sind jedoch augenscheinlich auf die ursprüngliche Komposition nicht berechnet, da die verschiedenen Szenen deutlich sich an einander schließen. Das abgebildete Stück ist von den sechs oder sieben erhaltenen Einzelbildern das schönste. Die Szenerie zeigt auffällige Berührungspunkte mit der Schilderung bei Apoll. Rhod II, 729 ff. Links und im Hintergrunde bis zum Horizont das gewaltige Meer; im Mittelgrund

das mächtige Felsenthor, das den Eingang zur Unterwelt kennzeichnet. Ein fahler Lichtschein fällt von der Oberwelt hindurch auf Odysseus und seine mit

Landschaft und die sich darin bewegenden Gestalten überall bestimmt von einander ab, selbst die Eidele im Hintergrund, die schattenartig mit grauer Farbe

ein Odysseus in der Unterwelt, Wandgemälde aus Rom. (Zu Seite 857.)



dem geopferten Widder beschäftigten Gefährten. In dem höhlenartigen Schattenreich herrscht, von diesem Lichtstreifen abgesehen, ein dunkler Ton; doch führt derselbe nirgends zum Verschwinden der Massen; vielmehr heben sich die einzelnen Bestandteile der

gemalt sind. Wörmann (bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 115): «Ist die Auffassung der Natur auch eine durchweg dekorative, wie auch die Farben, welche in konventionellen großen Partien sogar die Luftperspektive deutlich wiedergeben, mehr willkür-



lich zur Erreichung der gewünschten Gesamtstimmung, als in einzelnen naturalistisch korrekt gewählt erscheinen, so ist sie doch eine großartige und anschauliche, keineswegs poesielose. Heibig, Untersuchungen 350: »Die kluge gefugte Mannigfaltigkeit der Pläne, deren Zusammenhang das Auge in übersichtlicher Weise von dem Vordergrund bis in die äußerste Ferne verfolgen kann, der Rhythmus der Massen, der durch einzelne Gegensätze belebt und durch die Harmonie des Ganzen wiederum beruhigt wird, der plastische Adel der einzelnen Terraingebilde sichern dem hellenistischen Künstler, welcher diese Kompositionen erfand, einen Platz unter den größten Landschaftsmalern.«

Blicken wir von dieser besten Leistung antiker Landschaftsmalerei auf Polygnot zurück. Dem glänzenden Reichtum an Gedanken und Formen war in seinen Werken ein auffälliger Mangel an eigentlich malerischer Wirkung zur Seite gegangen; diesen Mangel zu beseitigen, einen der Wirklichkeit entsprechenden Hintergrund zu schaffen, den Gestalten Rundung und Körperlichkeit zu verleihen, darauf mußte von nun an das Streben der Malerei gerichtet sein.

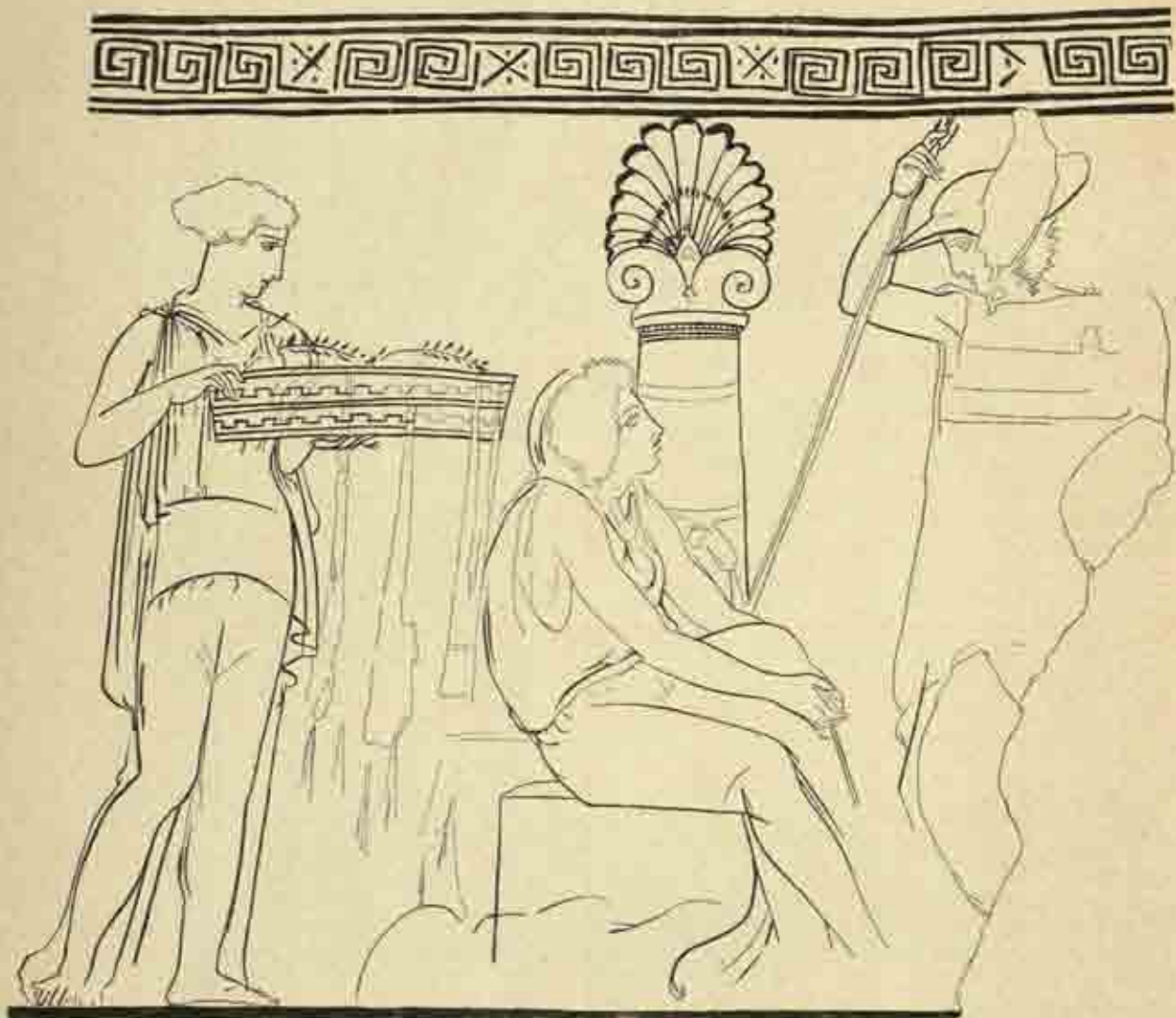
In der That scheint sich eine Umwälzung in diesem Sinne schon früh genug angebahnt zu haben. Auch hier ging nach Aussage unserer Gewährsmänner die Anregung wieder von einem ionischen Zuwanderer aus, Agatharchos von Samos. Er war ein jüngerer Zeitgenosse des Polygnot. Seine Zeit bestimmt sich dadurch, daß er dem Aischylos die Bühne für eine Tragödie hergerichtet haben (*scenam fecit*) und gegen seinen Wunsch für Alkibiades thätig gewesen sein soll. Letzterer, heißt es, habe ihn gezwungen, sein Haus anzumalen und ihn eingesperrt, bis er entweder entsprungen oder nach Vollendung seiner Arbeit reich beschenkt entlassen sei. Diese Nachrichten lehren uns, trotz des anekdotenhaften Aufputzes, zweierlei, erstens daß gegen Ende des 5. Jahrhunderts malerische Ausschmückung des Innern von Privathäusern schon vorkam, wenn auch wohl auf seltene Fälle beschränkt war (\* S. 628'), sodann, daß schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Bühnenmalerei (Skenographie) geübt ward. Ob und inwiefern Agatharchos zu ersterem den Anstoß gegeben hat, bleibt dahingestellt; sein wesentliches Verdienst ist die erste praktische Ausbildung der letzteren. Freilich, welcher Art sie gewesen ist, ob damals schon, wie Wörmann glaubt, »die Hinterwand der Bühne mit einem großen Zeuge überspannt wurde, auf dem die Lokalisation, in denen das Stück spielte, ganz ähnlich wie noch heutzutage gemalt waren«, ist bisher unbestimmbar; aber das ist doch unzweifelhaft, daß die Bühnenmalerei gezwungen war, nach Mitteln zu suchen, wie man »hintereinander im Raum befindliche Gegenstände in scheinbar richtiger Größe

und am scheinbar richtigen Orte auf einer Fläche darstellen könne« (Wörmann). Sie mußte zu perspektivischen Studien auffordern und ganz im Gegensatz zu Polygnots Malerei von einem Streben nach Illusion ausgehen, durch welche sie mit der Wirklichkeit wetteiferte. Dadurch aber wurde das Auge des Zuschauers verwöhnt, und suchte diese Illusion auch da, wo man sie bisher nicht vermist hatte, nämlich in der Darstellung der Menschengestalt (Brunn). Waren Agatharchos Leistungen mehr dekorativ, als von selbständigem, künstlerischem Werte, so erlangte doch das von ihm vertretene Prinzip die größte Bedeutung. Nur auf diesem Wege war die weitere Entwicklung möglich, in welcher die eigentlich malerischen Elemente der Kunst, Farbe, Licht und Schatten zur vollen Geltung kommen sollten. Agatharchos Nachfolger sind Apollodor, Zenxis und Parrhasios. Apollodoros von Athen nennt Plin. 35, 60 als das erste leuchtende Malergestirn, das am Kunsthimmel aufstieg. Er sagt hinzu: *hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit*. Brunn hat wahrscheinlich gemacht, daß unter *species* die äußere sinnlich wirkende Erscheinung zu verstehen sei, wie sie die Illusion hervorruft. Was Agatharchos für den Hintergrund begonnen, wird hier für die Einzelgestalten fortgesetzt. Dem Pinsel verschaffte er Ruhm, indem er das Vermischen und Verreiben der Farben in Bezug auf Licht und Schatten, also die wirklich malerische Behandlung, begründete. Daher nannte man ihn auch *οκρυπιδος*. Eine wichtige Neuerung kommt hinzu. Durch Polygnot ward die monumentale Wandmalerei in Attika eingebürgert; jetzt tritt ihr die Tafelmalerei entgegen. Mögen Tafelbilder vereinzelt auch schon früher von bedeutenden Malern ausgeführt sein (das nimmt Brunn z. B. für Polygnots Bruder Aristophon an; gemalte Thontafeln als Votive und Vorlagen gab es seit ältester Zeit), so muß doch Plinius' ausdrückliches Zeugnis für uns entscheidend sein: *neque ante eum tabula ullius ostenditur quas teneat oculos*. Der Versuch, eine figurliche Darstellung durch einen gemeinsamen Hintergrund zusammenzuschließen, führte naturgemäß zur Beschränkung der Figurenzahl; auch die jetzt erforderliche gründlichere Durchbildung des Einzelnen mußte von umfangreicheren Kompositionen zurückhalten und dazu leiten, auf zierliche geschmackvolle Formgebung das Hauptgewicht zu legen. Die Angaben über Apollodoros Werke (ein *sacerdos adorans* und ein *Aiox fulmine incensus* werden ihm von Plinius beigelegt) sind ebenso unbestimmt, wie die über seine Lebenszeit. Warum Plinius gerade Olymp. 93 (408) nennt, ist unbekannt; der Künstler wird damals schon ein alterer Mann gewesen sein.

Leider sind wir von jetzt an weniger als zuvor im stande, durch Bildwerke uns eine Vorstellung

von der erreichten Kunsterstufe zu verschaffen. Die Vasenmaler können nun, wo Handwerk und Kunst durch eine immer breitere Kluft sich scheiden, nicht mehr folgen — selbst ja auch die Rundung des Gefäßes jede Möglichkeit perspektivischer Darstellung aus — und nur in Einzelheiten läßt sich die Rück-

Vorsicht: bewegten sich früher alle Gestalten auf gleichem Boden, so versucht man jetzt, wie es schon Polygnot gethan, eine Gliederung in mehreren Reihen übereinander: vereinzelt werden Berghöhen angedeutet, hinter denen Figuren halb sichtbar werden. (So schon auf der Sonnenaufgangsvase S. 640 Abb. 711;



940 Attisches Grabgemälde (Zu S. 801.)

wirkung der großen Kunst auf ihre Erzeugnisse spüren. Ward kurze Zeit der Eindruck der großen Wandgemälde unter andern in einer auffällig großfigurigen Gefäßgruppe deutlich (vgl. z. B. die Boreasvase S. 352 Abb. 373, Klein, Euphron. 52), so tritt gegen Ende des Jahrhunderts und in der Folgezeit ein Streben nach Zierlichkeit wie in den Gefäßformen so in den Darstellungen hervor. Terminandeutungen kommen erst schwüchern, dann in reichem Maße zum

vgl. auch das dieser Zeit angehörige Votivrelief Mittl. Ath. Inst. 1880 Taf. 7.) Dagegen scheint man mit Farbauftrag gleichzeitig wieder sehr zurückhaltend geworden zu sein. Nur für eine bestimmte Art attischer Gefäße, für schlanke Kannen (*Amphoren*), die für duftende Wohlgerüche bei der Bestattung bestimmt waren, blieb die bereits S. 857 besprochene Deckung des Thongrundes mit weißem Pfeifenthon im Gebrauch. Doch erst im 4. Jahrhundert begann



man wieder, die bunte Zeichnung auch in einzelnen Teilen mit hunder Farbe auszufüllen (in reichhaltiger Farbenskala; schöne Beispiele bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 14 u. 33; vgl. Furtwängler, Arch. Ztg. 1889 S. 134 ff.), doch auch jetzt nur zur Verdichtung und Belebung der Zeichnung ohne eigentliche Schattierung. Weiteres s. Vasenkunde. — Ein besonders anziehendes Beispiel erhalten wir in Abb. 940 (nach Benndorf a. a. O. Taf. 26). In der Mitte sehen wir die schlankste Grabstele, mit einem Palmettenaufsatz, der ebenso wie die sorgfältige strengere Zeichnung auf ziemlich frühe Zeit, wohl den Anfang des 4. Jahrhunderts, weist. Vor dem Grabsitz sitzt eine Frau, zu der ein junger Wanderer mit Reiseshut und Lanzen fragend herangetreten ist. Von links naht eine andre, um das Grab zu schmücken; auf ihrem flachen Korbe liegen Kränze, lange Binden hängen herab. In der Sitzenden glaubt man hier und auf den vielen verwandten Darstellungen neuerdings die Verstorbene erkennen zu sollen (Mitt. Ath. Inst. 1880 S. 180 ff.). Die zarte Anmut des Bildes bedarf keiner Hervorhebung. Doch mag auf die schöne Gruppierung, die ungemein geschickte Pinselführung bei Herstellung der Umrisslinien, die plastische Rundung, die den Figuren trotz des Mangels jedweder Schattierung verliehen ist, besonders hingewiesen werden. Welche Fortschritte muß die große Kunst gemacht haben, wenn Handwerkerhände kurz nach 400 schon solche Zeichnung mit wenigen Strichen hinzuwerfen vermochten!

Das ist vor allem das Verdienst eines Zeuxis, eines Parrhasios! Zeuxis scheint der ältere zu sein, ein jüngerer Zeitgenosse Apollodors, Sokrates, mit dem er wiederholt zusammen genannt wird, vielleicht gleichalterig, wahrscheinlich etwas jünger. Seine Blütezeit wird in das letzte Viertel des 5. und in die ersten Olympiaden des 4. Jahrhunderts fallen, Plinius' Ansatz (35, 61): Olymp. 95,4 (397) *intravit artis portas ab hoc (Apollodoro) apertas* bezeichnet eher sein Ende. Seine Heimat war Herakleia; daß die unteritalische Stadt gemeint sei, läßt sich vermuten, nicht beweisen. Ein Himeraer oder ein Thasier galten als seine Lehrer. Sicher stand er in Verbindung mit Unteritalien; seine Alkmene schenkte er den Agrigentiniern, für Kroton malte er seine berühmte Helena, an deren Herstellung sich verschiedene Anekdoten knüpften (Overbeck, Schriftqu. N. 1667 ff.); in Athen ist er jedenfalls lange Zeit und zwar schon frühzeitig gewesen. Schon in Aristophanes' Acharnern (v. 991) wird sein rosenbekrönter Eros (vgl. S. 180 f.) erwähnt. Ein Aufenthalt in Ephesos ist nicht hinreichend verbürgt (Rhain. Mus. 38, 437 f.). Von allen hier und sonst genannten Gemälden fehlt uns jede Vorstellung, denn auch die versuchte Zurückführung eines pompejanischen Wandgemäldes (Arch. Ztg. 1868 Taf. 4) auf den *Hercules infans dra-*

*cones strangulans* (Plin. 35, 62, vielleicht mit der zuvor genannten Alkmene identisch) wird von anderer Seite lebhaft bestritten (Arch. Ztg. 1878 S. 4 Anm. 10). Nur in einem Falle sind wir so glücklich, uns den Charakter einer Schöpfung des Zeuxis vergegenwärtigen zu können, da wir von der Hand eines so feinen Kunstkenner wie Lukian eine ausführliche Beschreibung von Zeuxis' Kentaurenfamilie besitzen. Eine Kentaurin nährt auf einer Wiese ihre beiden Jungen. Ihr Gemahl, der oberhalb der Gruppe mit halbem Leibe über einer Anhöhe sichtbar wird, schaut lachend auf die Söhne nieder und hält in der erhobenen Rechten über seinem Haupt das Junge eines Löwen, um seinen Jungen einen kleinen Schreck einzujagen. Blümner, Arch. Stud. zu Loc. 36 ff. hat recht, die vom Schriftsteller gerühmte Erfindungsgabe in Zeuxis' Werken (*ἀεὶ καὶ νομοῖσι ἐμπαῖσι*) bei diesem Bilde hauptsächlich in der Bildung des Kentaurenweibes zu suchen. Eine Kentaurenfamilie war in der That etwas ganz Neues. Zeuxis' Kunst bestand nach Aristoteles darin, auch das Fremdartigste und Unnatürlichste (*ἀδόξαρον*) als glaubwürdig (*πίθανόν*) erscheinen zu lassen.

Nicht auf Zeuxis, sondern auf alexandrinische Zeit weist das Original des schönen Berliner Mosaiks aus der Villa des Hadrian zurück (Abb. 941, nach Mon. Inst. IV, 50), aber in der Auffassung steht es Zeuxis nicht eben fern und hat seine Schöpfung zur letzten Grundlage. Auch hier eine Familienscene aus dem Kentaurenleben, aber dem lieblichen Idyll tritt hier ein graues Drama gegenüber. Wir sind in eine wilde Felslandschaft versetzt. In der Abwesenheit des Kentauren haben die wilden Raubtiere sein Weib überfallen und niedergehauen. Da sprengt er heran. Schon hat er voll Schmerz und Wut einen der Räuber zu Boden gestreckt, der nächste Felsblock soll den Tiger treffen, der blutdürstig von seinem Opfer nicht lassen will. Was der Ausgang sein wird, ob der Kentaure auch den letzten Feind besiegen oder das Schicksal seines Weibes teilen wird, der Künstler hat es uns überlassen, das zu erraten.

Über Zeuxis' Kunstcharakter müssen die gegebenen Andeutungen genügen; man kann noch beifügen, daß seine Tafelbilder sich auf wenige Gestalten und einzelne Situationen beschränkt zu haben scheinen. Eigenartige, materisch treffliche Durchbildung des Körperlichen bei ungewöhnlichen Stoffen, das wird sein Ruhm gewesen sein. Alle weiteren Vermutungen entbehren gesicherter Grundlage. Was von seiner Prachtliebe, seinem Künstlerstolz und seiner Eitelkeit erzählt wird, bedarf hier keiner Erläuterung.

Sein großer Genosse und Nebenbühler, der ihm auch in dieser Hinsicht nichts nachgab, ist Parrhasios aus Ephesos. Er gehört der gleichen Zeit an, eine genauere Abgrenzung scheint unmöglich. Auch seine Tätigkeit werden wir uns vornehmlich in



Athen zu denken haben, daß er jedoch mit dem Bürgerrecht beschenkt sei, wird nirgends bezogen. Wie Zenxis wird auch er Kunststreben gemacht haben — lud doch Athen zur Zeit des peloponnesischen Krieges zu ruhigen, künstlerischem Schaffen gewiß nicht ein —, auf Rhodos und Samos befanden sich Werke seiner Hand. Gegen 30 Gemälde werden von ihm namhaft gemacht, teils Einzelfiguren, teils gruppenhaften Charakters, teils mythologisch. Bei letzteren Stoffen stand er wahrscheinlich, wie vielleicht auch schon sein Vorgänger Apollodor, unter Eriphileischem Einfluß (Robert, Bild u. Lied 35), dahin gehört die Helling des Telephos, der Wahnsinn des Odysseus, Philoklet auf Lemnos (vgl. Ann. Inst. 1882 p. 286 f.). Über seine Darstellung des Streites um die Waffen des Achill s. S. 287, über seinen Prometheus vgl. Milchhoyer, Befreiung des Prom. 20 f. Auf Grund einer eindringenden Prüfung der erhaltenen Nachrichten (Overbeck, Schriftqu. N. 1692 ff., bes. N. 1724 ff.) glaubt Brunn im Gegensatz zu Zenxis, bei dem der malerische Gesichtspunkt überwiege, Parrhasios feinste in Zeichnung und Modellierung durchgebildete Formbehandlung und zugleich scharfe Auffassung und feine Durchführung des Psychologischen in den Charakteren zuzuschreiben zu sollen. In Ausführung dieses Urteils weist Milchhoyer a. a. O. auf die anscheinende Vorliebe des Künstlers für Schmerzensbilder hin und das wiederholt in seinen Gemälden, auch am Demos von Athen (Plin. 35, 69; vgl. Overbeck, Griech. Plast. II<sup>2</sup>, 89) deutlich hervortretende Problem, an einer Figur widerstrebende Affekte stärkster Art zum Ausdruck zu bringen.

So hat die griechische Malerei am Anfang des 4. Jahrhunderts den bedeutsamsten und mühevollsten Teil ihrer Entwicklung bereits hinter sich. Der großartige Ernst Polygnotischer Kunst ist freilich geschwunden, dafür sind aber auch fast alle bisherigen Schranken der Technik durchbrochen. Die Malerei hat begonnen, sich ihrer eigensten Vorzüge bewußt zu werden und gelernt, mit ihren in ernster Arbeit errungenen Mitteln Herzerfreuendes, Formvollendetes zu schaffen. Die Zeit des Ringens mit den technischen Schwierigkeiten ist allerdings noch nicht vorüber, aber man hat jetzt die sichere Grundlage gefunden, auf der ungestört fortgebaut werden kann. Der Weg ist gebahnt, das Ziel liegt vor Augen; kein Wunder, wenn nun eine große Schar ebenbürtiger Genossen auf den Plan tritt, um mit einander, wenn auch in verschiedener Weise, um die Palme zu ringen. Es sind die Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles. Wie Phidias dem Polygnot, so folgen diese dem Zenxis und Parrhasios. Wie könnten sie bei der engen Verbindung beider Künste im Altertum unbeeinflusst geblieben sein? Einer der bedeutendsten Meister der hier anhebenden Reihe war Maler und Bildhauer zugleich.

Kurz sei zunächst des Timanthes gedacht, dem selbst Parrhasios einmal unterlegen sein soll. Nicht sowohl seine hervorragende Kunstfertigkeit wird gerühmt, als sein *ingenium*, seine Erfindungsgabe. Nirgends scheint sie sich so glücklich bewährt zu haben, wie bei seinem gefeiertsten Bilde, der Opferung der Iphigene (Overbeck, Schriftqu. N. 1734 ff.), wo die Steigerung des Schmerzensausdrucks in den Gesichtern der Beteiligten besonderen Eindruck hervorgerufen haben muß. Da der größte Schmerz nicht zum Ausdruck gebracht werden könne, habe der Künstler, heißt es, dem unglücklichen Vater Agamemnon sein Haupt verstellen lassen. Gerade dieser Zug kehrt auf erhaltenen Darstellungen dieser Scene mehrfach wieder, wie sehr sie auch sonst von einander abweichen, ihn dürfen wir daher auf die Erfindung des Timanthes zurückführen (vgl. S. 588<sup>1</sup> u. 754 f.; Wiener Vorleget. V Taf. 8—10). Über ein anderes Bild des Künstlers s. Robert, Bild u. Lied 35. Seine Heimat scheint Kythnos zu sein, doch wird er auch Sikyonier genannt; vielleicht liegt eine Verwechslung vor, vielleicht hat er wirklich in Sikyon gelebt. Dort war gerade zu seiner Zeit eine namhafte Malerschule ins Leben getreten, die sich durch eine Reihe von Gliedern verfolgen läßt (vgl. C. Th. Michaelis, Arch. Ztg. 1875 S. 31 ff.). Sie vertrat bestimmte Prinzipien, die Meister machten ihre Lehrthätigkeit zur Hauptsache und ließen sich den langjährigen Lehrkursus teuer bezahlen. Auf Korrektheit scheint großes Gewicht gelegt zu sein, wissenschaftliches Studium, besonders das der Mathematik und Geometrie, ward gefordert. Die Erinnerung an Polykleitos drängt sich von selbst auf. Eupompos, der Begründer der Schule, stellt die sikyonische Malweise in ausdrücklichen Gegensatz zur attischen; sein größerer Nachfolger Pamphilos gewann solchen Einfluß, daß auf sein Verwenden der Zeichenunterricht in den Knabenschulen eingeführt ward, daß selbst Apelles bei ihm seine Ausbildung vollendete. Es folgten Melanthios, dessen Meisterschaft in der Komposition Apelles neidlos anerkannte, und Pausias, der schon in die Zeit Alexanders hindeutet. Pausias muß ein hochbegabter, vielseitiger, klarblickender Künstler gewesen sein, der dem Geschmack seiner Zeit entgegenzukommen wußte. Große Gemälde waren nicht seine Sache. Freilich war seine große Stieropferung berühmt, aber hauptsächlich wegen der kühnen Verkürzung des Stiers und wegen Pausias' Kunst, mit der einen schwarzen Farbe körperhafte Gestalten aus der Ebene hervorzulocken. Eine Herstellung der beschädigten Wandgemälde Polygnots in Thespia mißglückte ihm, wie Plin. 35, 123 sagt, *quod non suo genere certasset*. Sein *genus* bildeten die kleinen Kabinettsbilder. Hier muß er Hervorragendes geleistet und der Malerei neue Gebiete erschlossen haben. Dahin schienen





141. Kämpfer mit Leoparden kämpfend, Mordbühne. (Zu Seite 861.)

vor allem Kinderseenen, wenn unter *pueri* das verstanden werden kann, und Blumengstücke angehören (vgl. Goethes Gedicht: Der neue Pausias). Endlich heißt es von ihm auch (Plin. 35, 124) *primus lacunaria pingere instituit*, Worte, die nach manchen vorangehenden Erörterungen wohl richtig von Hellbig, *Untersuch.* 133 dahin gefaßt sind: «Während bisher die Decken nur ornamentiert wurden, schmückte Pausias dieselben mit bildlichen Darstellungen, indem er die durch die Balken gebildeten Felder (*lacunaria*) mit kleinen Tafelbildern ausfüllte». Einzelne Stücke solcher flacher oder gewölbter Decken aus späterer Zeit (z. B. Pitt. d'Er. IV, 54 ff. und Mon. Inst. VI, 43 ff. 49 ff.) geben ein anschauliches Bild dieser Dekorationsweise. Ist demnach liebevolle, lebenswahre Ausführung im kleinen Maßstabe das Gepräge von Pausias' Kunst, so darf die glänzende Farbenwirkung nicht übersehen werden. Schon früher werden Enkausten genannt, Pampyllos mußte in dieser mühelosen Malweise schon Bedeutendes geleistet haben (vgl. «Enkaustik» S. 481 f.), aber Pausias gilt erst als *primus in hoc genere nobilis*. Leider fehlt uns jedes Mittel, uns Bilder dieser Technik zu vergegenwärtigen. Klein, Euphron 97 f. glaubte freilich, auf den besprochenen polychromen Schalen und Grabsteinen sei die Malerei «auf völlig enkaustischem Wege eingebracht», doch hat Mühlhofer, *Mittl. Ath. Inst.* 1880 S. 189 das in Abrede gestellt. Und da auch an den Marmormalereien des 4. Jahrhunderts, von denen noch die Rede sein wird, nichts auf die Technik des Glühstifts hinweist, so werden wir uns mit unserm Nichtwissen vorerst bescheiden müssen. (Das neueste Werk über diese Frage: Gros et Henry, *l'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, Paris 1884.)

Der sikyonischen Schule, deren Hauptmeister wir kennen gelernt haben, stellt sich eine andre etwa gleichzeitige Gruppe zur Seite, die Brunn die thebanisch-attische genannt hat. Vier Künstler ragen hervor: Aristoteles, sein Sohn Nikomachos, Euphranor und Nikias. Aristoteles von Theben ist nach den neuesten Forschungen (Oelmichen, *Plinian. Stud.* 233 ff.) der älteste der Reihe und von einem gleichnamigen, minderberühmten Enkel zu scheiden. Seine und seines Sohnes Blütezeit gehört in die kurze Glanzperiode Thebens, die späteren Glieder der Schule scheinen nach dem raschen Niedergang von Thebens Macht sich nach Athen gewandt zu haben, der Isthmier Euphranor hat viel für Athen gearbeitet, Nikias hatte dort seine Heimat.

Worin der entscheidende Unterschied dieser Schule von der sikyonischen lag, läßt sich mit unsern Mitteln nicht feststellen, doch fällt es auf, daß bei den Thebanern weniger von technischen Vortzügen gesprochen wird, größere Kompositionen scheinen bevorzugt,

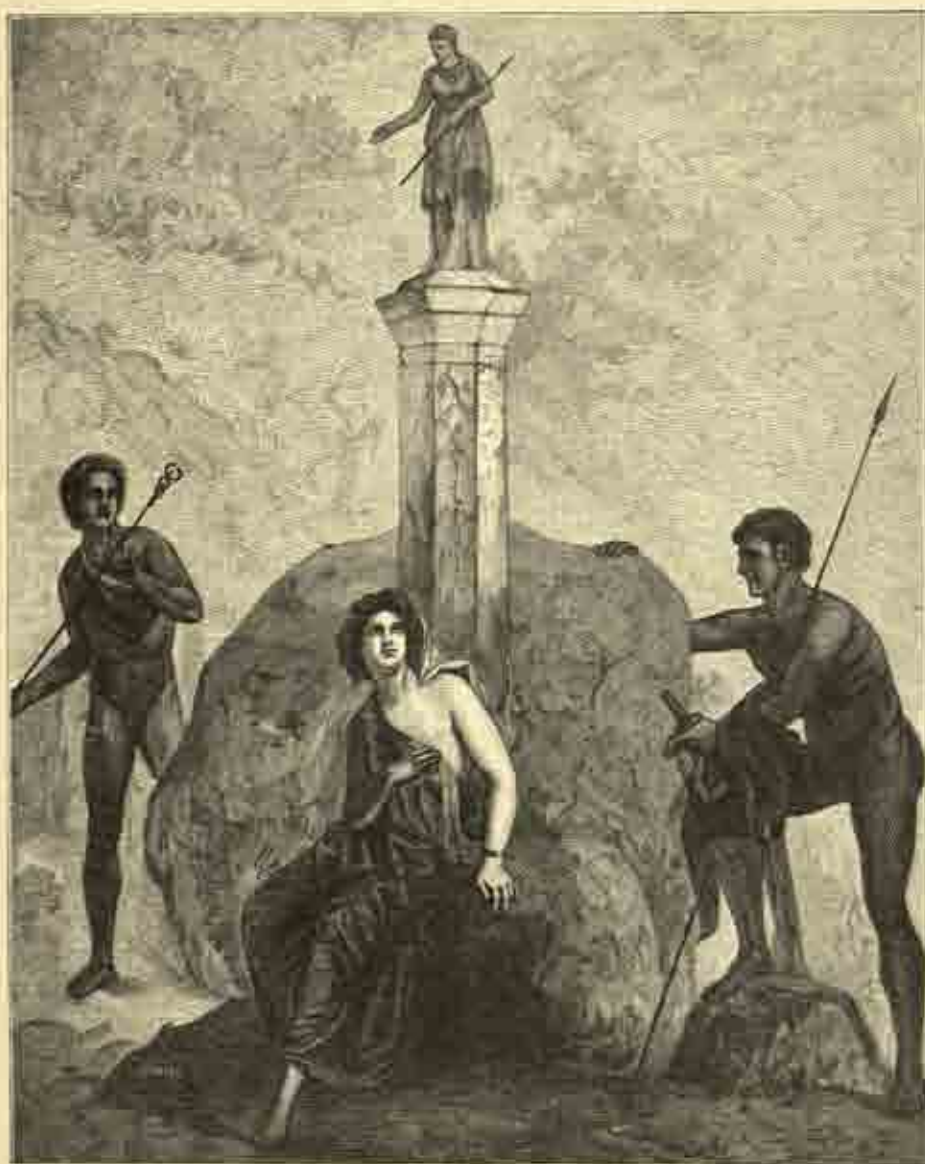
auf Inhalt und Ausdruck mehr Wert gelegt zu sein. Das gilt jedenfalls von Aristoteles. Seine Tätigkeit scheint der Zeit nach an die des Zenxis angeschlossen und der des Pampyllos entsprechen zu haben. Die kurzen Erwähnungen seiner Gemälde haben zu vielen Erörterungen Anlaß gegeben. Außer einer figurenreichen Perserschlacht, die er sich teuer bezahlen ließ, hören wir von einer Scene aus der Eroberung einer Stadt, einer sterbenden Mutter, deren Sängling noch nach ihrer Brust verlangt. Ob die Darstellung einer Illupersis angehört oder auf die Gruppe beschränkt war, läßt sich nicht entscheiden, sicher nahm diese Scene das Hauptinteresse in Anspruch. Eine *anapantomene propter fratris amorem* wird auf «die im Todeskampf hinschwindende» Kameke gedeutet (vgl. zuletzt Kalkmann, *Arch. Ztg.* 1883 S. 41 f.), doch ist das Bild vielleicht, wie zweifellos die *Leonidas Epicuri*, ein Werk des Enkels (Oelmichen, *Plin. Stud.* 236). Hochgeschätzt war sein von Mummius nach Rom geschaffter Dionysos, für den Attalos 100 Talente geboten haben soll. Die Verderbnis der Pliniusstelle (35, 99) läßt uns im Zweifel, ob auf diesem Bilde auch Ariadne dargestellt war (so zuletzt Furtwängler und Kalkmann), oder ob ein ferneres Werk genannt ist, etwa eine *ἀπρὸς πόντον* nach Dillhays Vorschlag, mit Beziehung auf Byblis (gebilligt von Hellbig, *Untersuch.* 173 Anm. 4), oder Artamenes, ein orientalisches Stoff, «berühmte Fürbitte der Frau des In-taphernes für ihren Bruder» (Urlichs). Derzeit werden wir mit Brunn, *Allg. Künstlerlex.* (1878) II, 253 sagen müssen: «Keiner der Versuche ist hinlänglich überzeugend, die Frage also als eine offene zu behandeln». Aristoteles' Kunstcharakter ist von Plin. 35, 96 mit den Worten gekennzeichnet: *is omnium primus animi puritatem et sensus hominis expressit, quae vocantur Graeci ethe, item perturbationes* (πάθη), ein Urteil, das Brunn, *Künstlergesch.* II, 174 ff. dahin erklärt, daß «der Künstler das Gefühls- und Gemütsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität erfalt» und dadurch vor allem auf das Gefühl des Beschauers gewirkt habe. — Von seinem Sohne Nikomachos (ca. 360–320, Oelmichen a. a. O. 234 f.) läßt sich nur wenig berichten. Schon im Altertum (Vitruv III praef. 2) ward er zu den bedeutenden Männern gerechnet, welche nicht aus Mangel an Verdienst, sondern durch ungünstige Verhältnisse des gebührenden Nachruhms nicht teilhaftig geworden seien. Wie der sikyonische Meister Melanthios mit seinen Genossen und Schülern, arbeitete auch er für den Tyrannen Aristatos (nach 359); wir hören von Götterbildern und mythologischen Darstellungen. Ein Raub der Persephone (S. 418) und Tyndariden werden erwähnt; berühmt war seine Beschreibung schlafender Bacchantinnen durch Satyrn (vgl. *Arch. Ztg.* 1880 S. 150; Hellbig, *Untersuch.* 158 238 f.); zu seiner *Victoria quadrigam in sublime rapientem*



s. Heibig a. a. O. 154 Anm. 1. Im allgemeinen Schuchardt, Nikomachos, Weimar 1867.

Als Schüler des Aristeides wird auch Euphranor genannt, als Bildhauer (S. 516<sup>1</sup>) und Maler gleich berühmt, nach Plin. 35, 128 *docilis ac laboriosus ante*

Götter und ein Theseus, welchem der Künstler dem gleichartigen Werke des Parrhasios gegenüber den Vorzug größerer Kraft nachrühmte. Wie in diesem Bilde, so mag er auch in seinem großen Gemälde zu Ephesos, das den Wahnwitz des Odysseus dar-



342. Io zwischen Hermes und Argos. (Zu Seite 865.)

*omnis et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis.* Seine Vielseitigkeit erhebt auch aus den wenigen Gemälden, von denen wir Kunde haben. In Athen befanden sich drei größere Bilder von ihm in einer Halle des Kerameikos (S. 163<sup>4</sup>), das glückliche Reitertreffen der Athener gegen die Thebaner vor der Schlacht bei Mantinea, Bilder der zwölf

Denkmäler d. ältesten Allertums.

stellte, seinem berühmten Vorgänger bewußt entgegengetreten sein. Über seine Kunstweise und seine Werke sind wir zu wenig unterrichtet, um sichere Urteile fällen zu können. Es ist das um so mehr zu bedauern, da es gerade bei diesem Manne lehrreich wäre, das Verhältnis seiner Gemälde zu seinen plastischen Werken zu kennen. Bemerkens-

wert ist, daß er den Proportionen seine Aufmerksamkeit zugewandt und sogar darüber geschrieben haben soll. Ob man ihn mit Overbeck, Griech. Plast. II, 89 genannt als Vorläufer des Lysipp in dieser Hinsicht betrachten darf, bleibe dahingestellt. Overbecks Schlufsatz (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 185 ff.) lautet: »Als eigentliches Verdienst des Euphranor dürften wir wohl Frische und Kräftigkeit und eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch die er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, welche durch die Nachahmung Praxitelescher Weichheit ohne Praxiteleschen Geist in Gefahr sein mochte.«

Endlich Nikias von Athen. Mit ihm stehen wir schon vollständig in der Epoche Alexanders. Mag er auch, vielleicht in bewußtem Gegensatz zu Pausanias und seinen Schülern, den Blumen- und Vogel-darstellungen entgegengetreten sein und im Geist seiner Schule die Wahl bedeutsamer Stoffe als wesentliches Erfordernis richtiger Malerei bezeichnet haben; so kann doch auch er den Zeitgeist nicht verleugnen. Seine Nemes auf dem Löwen, vielleicht eine »Verherrlichung der nemesischen Kampfspiele«, sein Hyakinthos, seine Frauengestalten, seine Tiermalerei weisen darauf hin. Von seiner neunten Nekyia war schon oben S. 857 die Rede. Außer diesen meist kleinen und euklastischen Gemälden hat er jedoch auch einige größere mythologische Bilder gemalt. In einer Auffassung, wie sie dem Geschmacke der späteren Zeit zusagte. Mit Nikias beginnt die Reihe der Maler (zu den wenigen Ausnahmen aus früherer Zeit gehört Timanthes, s. oben S. 862), deren Kompositionen nachweisbar nachhaltigen Einfluß auf die Malerei und Plastik der folgenden Jahrhunderte geübt haben. Von zweien seiner Werke, der Io und Andromeda, wird das jetzt wohl allgemein angenommen (Helbig, Untersuch. 140 ff.; Overbeck, Pompeji 1595). Zwar wird niemand behaupten wollen, wir hätten in den späteren Werken auch nur annähernd genaue Wiederholungen der Originale vor uns; immerhin ist es aus vielen Gründen wahrscheinlich, daß das schönste der Io-Bilder in großen und ganzen die Komposition des Nikias wiedergibt. Es ist das im Hause des Germanicus auf dem Palatin gefundene große Wandgemälde (Abb. 942, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 56), das inmitten der reichen geschmackvollen Wanddekoration (in Farben Mon. Inst. X3, 22, Ann. 1888) p. 136 ff. einen prächtigen Eindruck macht. Die Anordnung zeigt auffallende Einfachheit. Wir sehen drei Figuren von einem landschaftlich geschlossenen, mit den einfachsten Mitteln hergestellten Hintergrund sich abheben. Auf einem Felsstück vor einem Pfeiler, der die Bildsäule einer Göttin, wohl der Hera, trägt, sitzt die unglückliche Io, den Blick starr aufwärts gerichtet. Rechts Argos, ihr Wächter, mit Lanze

und Schwert, die Augen unverwandt auf seine Schutzbefohlene leidend, um keine ihrer Bewegungen sich entgehen zu lassen. So merkt er nicht die Gefahr, die ihm droht. Dem links, von beiden umgeben, ruht, teilweise noch vom Felsen verdeckt, ihr Befreier, Zens' Bote, Hermes, der »scheinbar gleichgültig den Caduceus zwischen den Fingern spielen läßt, dabei jedoch, wie aus der Richtung und dem Ausdruck seines Blickes zu schließen, aufmerksam die Situation prüft« (Helbig). Denken wir uns das Bild von der Hand eines großen Künstlers ausgeführt, der mit solcher Hingebung arbeitete, daß er über dem Malen Bad und Frühstück vergaß, denken wir uns ferner, daß an dem Original, wie es von Nikias Bildern gerühmt ward, alle Formen, selbst in den Schatten, in plastischer Rundung hervortraten, so werden wir uns von der Kunst des Meisters eine hohe Vorstellung machen dürfen. Sein feines Taktgefühl in der Anordnung und Farbgebung erhält ein rühmliches Zeugnis durch die Werthschätzung des Praxiteles, denn diejenigen seiner Werke schätzte er am höchsten, deren Bemalung von Nikias Hand ausgeführt war (s. »Polychromie«). Interessant ist endlich, daß Paus. VII, 22, 6 von einem marmornen Gräbmäl berichtet, dessen beachtenswerte Gemäldes von Nikias herrührten; das erste Mal, daß uns dergleichen »von einem großen Maler bezeugt ist, wie sein Kunstgenosse Praxiteles unter den Bildhauern das erste Gräbmäl schuf (Paus. II, 2, 3)«. Mittl. Ath. Inst. 1880 S. 189.

Wir erinnern uns der Malerei der Lysassatole und ihrer Verwandten, die zu den ältesten Zeugnissen griechischer Malkunst gehörten. Verschiedene Umstände mochten mitgewirkt haben, um diesen Grabschmuck im 5. Jahrhundert zur Seltenheit zu machen. Nicht zum wenigsten vermutlich der große Zug der monumentalen Kunst, die alle künstlerischen Kräfte in den Dienst des Ganzen stellte. Erst gegen Ende des Jahrhunderts findet sich die Kunst, hauptsächlich aber das unter dem Einfluß der großen Kunst herangebildete Handwerk, willig dem Bedürfnis der Einzelnen gerecht zu werden. Malerische Ausstattung der Wohnungen wird damals noch zu den Ausnahmen gehört haben, der neue Erwerb jener Zeit, das Tafelbild, konnte seiner Kostbarkeit wegen zunächst wenigstens in Bürgerhäusern nicht Eingang finden. Reicher Schmuck wird dagegen den Grabstätten zu teil; wie im 6. Jahrhundert, so reichen sich auch jetzt wieder Bildhauerei und Malerei die Hand, um vereint ihr Bestes zu leisten. Der buntfarbigen Grabekythen ist schon gedacht, hier handelt es sich um das bleibende Denkmal (vgl. S. 605 ff.). Die schönen Reliefs des Grabsteins der Hegeso (Arch. Ztg. 1871 Taf. 43), der marmornen Grabvasen der Eukolino (S. 390 Abb. 416) oder Myrrhine (Mittl. Ath. Inst. 1879 S. 183) könnten wir uns ebenso gut als Gemälde



denken. Reiche Bemalung ist für diese Reliefs überhaupt notwendige Voraussetzung, landschaftliche Zuthaten, Bäume z. B., waren möglicherweise stets nur gemalt. Vollständige Grabmalereien aus dem 4. Jahrhundert sind natürlich nur in geringer Zahl erhalten; die Aufzählung bei Milchhofer, Mittl. Ath. Inst. 1890

der Eierstab und die reiche Vergoldung. Welcher Unterschied zwischen dieser Palmette und der ersten Krönung der anderthalb Jahrhunderte älteren Grabstele des Theron? Auf Abb. 944 (nach Mittl. Ath. Inst. 1890 Taf. 6) sehen wir das Hauptbild, auf Abb. 945 die ganze Form eines der besterhaltenen gemalten



944 Gemälde auf einem Grabstein von Marone, in verblassten Farben.

S. 189 ff., Nachträge von Gurlitt, Festschr. I. Curtius 153 ff. Den hübschen oberen Abschluß einer Grabstele des 4. Jahrhunderts zeigt Abb. 943 auf Taf. XIX (nach Stackelberg, Gräb. d. Hell. Taf. 6). Auf diese Zeit weisen die geteilten emporflaumenden Spitzblätter der Palmette, die krosen Akanthosblätter an der Basis, die seitwärts strebenden Ranken ebenso deutlich wie

Grabsteine. Die Inschrift  $\tau\omicron\alpha\kappa\omega\varsigma$   $\tau\upsilon\pi\pi\omega\varsigma$   $\alpha\phi\upsilon\tau\epsilon\omicron\varsigma$  belehrt uns, daß wir einen Makedonier aus Aphyte vor uns haben. In der gesenkten Rechten trägt er ein Weingefäß, die Linke hält ein rundes Ölfäßchen. Alles andre ist fraglich: die Farben selbst sind verschwunden, nur von der Palmette läßt sich erkennen, daß sie sich (wahrscheinlich rot) vom

blauen Grunde stübt. Ihre Verwandtschaft mit der eben besprochenen leuchtet ein, auch hier fehlt ein gemalter Eierstab nicht. Mühlhölzer weist ausdrücklich darauf hin, daß bei dieser und den übrigen Marmoraleseien des 4. Jahrhunderts im Gegensatz zu den archaischen Marmorzeichnungen der Übergang zum eigentlich koloristischen Prinzip deutlich erkennbar sei. Die Figuren sind nicht mehr eingezeichnet und ausgespart, sondern mit Deckfarben, selbst weißem, auf den natürlichen Marmorgrund gemalt. Auch die Form der Darstellung verdient Beachtung. Denken wir an die lebensgroß aufgerichteten, stillvoll in den ganzen Raum hineinkomponierten Einzelfiguren der archaischen Grabmalerei, so muß uns der kleine Mafestab dieser jüngeren

Gestalt auffallen. Der Umschwung zu gunsten der kleineren Tafelbilder, der »Geschmackanfreuer Bewegung und Gruppenbildung, welcher eine mehr weltliche Raumentwicklung bedingte, ist dafür maßgebend geworden.

Unsere Betrachtung hat uns schon in und über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinausgeführt. Wir sind bereits in der Zeit des Apelles. Und doch scheint es unmöglich, ihn ohne weiteres hier anzuschließen. So sehr bezeichnet er nach dem Urteil des Alter-



Fig. 10. (Zu Seite 807.)



1/10

Fig. 10. (Zu Seite 807.)

tums den Gipfelpunkt griechischer Malerei, mit solchem Eifer und solchem Erfolge hat er sich das vor ihm Reichste angeeignet, zusammengefaßt und selbständig verarbeitet, daß wir, bevor wir von ihm reden, noch einen Augenblick Halt machen müssen, um auf den Weg anzukuschauen, den die Malerei bis hierher zurückgelegt hat.

Polygnot und Pausias, welche Gegensätze! Zunächst in technischer Beziehung. Dort großes Wandgemälde ohne geschlossenen Hintergrund mit wenigen einfachen Farben und schwachen Versuchen malerischer Schattengebung und Lichtwirkung. Hier meist Bilder kleinsten Maßstabes mit wenigen Figuren, aber dafür kunstvollster Ausführung im einzelnen. Der Pinsel bewegt sich mit volliger Freiheit. Die Gewandung schmiegt sich ihrem Stoffe entsprechend

in natürlicher Weise dem Körper an, den Proportionen wird besondere Beachtung geschenkt, kühne Verkürzungen werden gewagt, die Gestalten haben körperliche Rundung erhalten, die Farbengebung ist reich und naturgemäß, man weiß sinnlich reizende Wirkungen zu erzielen, man sucht die Leuchtkraft der Farben zu heben und ist auf möglichst Steigerung der Illusion bedacht. Wie weit es schon gelungen war, der Luft- und Linienperspektive gerecht zu werden, läßt sich mit unsern Mitteln nicht entscheiden. Jedenfalls war seit Agatharch und Apollodor diese Hauptbedingung malerischer Wirkung klar ins Auge gefaßt, und bei dem Eifer, mit dem die Folgezeit, und besonders die sikyonische Schule, die mathematischen Gesetze zu ergründen und zu verwerten suchte, wäre es wunderbar, wenn man nicht wenigstens eine sichere Grundlage gewonnen hätte. Und nun Inhalt und Auffassung der Gemälde!

Nur wenn man sich der Grundverschiedenheit der politischen und sozialen Verhältnisse um 450 und 350 v. Chr. bewußt ist, kann man den ungeheuren Umschwung auf dem Gebiete der Kunst verstehen. An Stelle der politischen Größe ist materieller Wohlstand der Einzelnen getreten. Die Malerei steht jetzt in keinem Verhältnisse mehr zum Staat, nur selten hören wir von Bildern für öffentliche Gebäude, die Pflege der Kunst ruht in den Händen der Privatleute. Natürlich muß sich die Kunst dieser Sachlage anpassen, sie verliert ihren monumentalen Charakter, die Gemälde werden kleiner, aber dafür zierlicher und ihre Ausführung kunstvoller. Religiöse Stoffe sind ganz in den Hintergrund getreten, mythische werden nur um künstlerischer Motive willen beibehalten oder weil sie dem Zeitgeschmack entsprechen. Darstellungen aus dem Privatleben, besonders Frauen- und Kinderszenen, werden beliebt. Dazu treten bald Stoffe untergeordneter Art, bei denen nur die meisterhafte Ausführung den Mangel an geistigem Gehalte ersetzen konnte: Tier- und Blumenstücke. Man vermißt die gesunde, kräftige, wenn auch derbere Art des 5. Jahrhunderts. Jetzt herrscht feineres Empfinden, aber auch nervöse Reizbarkeit und Mangel an sittlicher Kraft. Gefühl und Sinnlichkeit, sagt Brunn, erhalten die Herrschaft über Willen und Geist. Die ganze Fülle des Gemütslebens wird aufgeschlossen, Stimmungen und Leidenschaften werden zur Darstellung gebracht, man beginnt, sich in psychologische Probleme zu vertiefen.

In solcher Zeit, auf solcher Grundlage erwacht die künstlerische Eigenart des Apelles (vgl. bes. Wasmann, Apelles, Leipzig 1870; Blümner, Fleckels, Jahrb. 1870 S. 603 ff.; Brunn, Allg. Künstlerlex. II [1878], 164 ff.; Overbeck, Schriftqu. N. 1827 ff.).

Apelles (nach Plin. Olymp. 112 = 332) aus Kleinasien, vermutlich Kolophon; gebürtig, erhielt seine erste Ausbildung in Ephesos als Schüler eines sonst



unbekannten Ephoros. Schon ein bewundertes Künstler, sagt Plutarch, suchte er Sikyon auf, mehr um um Ruhme, als um Unterricht der dortigen Meister teilzunehmen. Mit Eifer widmete er sich dem Studium. Die strenge theoretische Schulung unter Pamphilos neben Melanthios und Aekleptodoros sollte ihm die technischen Vorzüge der sikyonischen Malweise zu eigen machen. König Philipp berief ihn nach Pella, er ward der erste »Hofmaler«, in Alexandria fand er wie Lysipp, mit dem ihn so vieles verbindet, seinen aufrichtigsten Bewunderer und Freund. Vielleicht ward Alexanders Aufbruch nach Asien für ihn die Veranlassung, wieder in sein Heimatland zurückzukehren. Wir hören von gelegentlichem Aufenthalt in Rhodes bei Protogenes, in Alexandria am Hofe des Ptolemaios, alles übrige ist zweifelhaft, eine Nachricht läßt vermuten, daß er zuletzt auf Kos gelebt hat. Bei seiner hervorragenden Stellung ist es natürlich, daß sich gerade an seinen Namen besonders viele Anekdoten geknüpft haben, manche sprichwörtlichen Redensarten, wie *nemo de tabula, nulla dies sine linea, ne auctor supra crepidam* werden auf ihn zurückgeführt. Aus allen Nachrichten ergibt sich ziemlich übereinstimmend das Bild eines Mannes, welcher im Bewußtsein der hohen Stellung, die er einnahm, doch ohne Hochmut gerechte Kritik annimmt, der Annäherung entgegentritt und fremdes Verdienst, wenn auch in bestimmter Begrenzung, doch ohne Rückhalt anerkennt (Brunn). Seine Werke selbst, und damit jede Möglichkeit einer wirklichen Einsicht in seine Kunst, sind uns unwiederbringlich verloren; wir sind genötigt, uns an die zufällig überlieferten Angaben und Urteile des späteren Altertums zu halten. Auf den Versuch einer chronologischen Anordnung seiner Werke muß verzichtet werden. Zwei Gemälde, in denen sich seine Kunst am reinsten geoffenbart zu haben scheint, seien vorangestellt: Artemis und Aphrodite. *Diana sacrificantium virginum choro* sagt Plin. 35, 96. Dillhoys schöne Vermutung (Rhein. Mus. 25, 321) hat allseitige Billigung gefunden, daß *sacrificantium* eine falsche Übersetzung von *θεσπείων* sei, der »Schwärmenden«, daß also Apelles Artemis im Kreise der sie umschwärmenden Nymphen dargestellt habe. Brunn erinnert an Domenichinos Bild in der Sammlung Borghese. Es liegt auf der Hand, daß von einem religiösen Bilde nicht wohl die Rede sein kann; die anmutigen Mädchengestalten, in mannigfaltiger reizvoller Bewegung, die schöne Gruppierung, vielleicht auch die glücklich gewählte Scenerie werden den Hauptreiz des Gemäldes gebildet haben. Ähnliches gilt von seiner berühmten Aphrodite Anadyomene (vgl. S. 91<sup>1</sup>). Seit Bendorfs Darlegung (Mittl. Ath. Inst. 1876 S. 50 ff.; vgl. Compt. Rendu 1870/71 S. 71 ff.) scheint allgemein anerkannt zu sein, daß wir uns die Göttin nicht etwa halbbedeckt am Strande

stehend zu denken haben, sondern wie sie, die Schaumgeborene, mit dem Oberkörper aus den Fluten auftaucht. Das Wasser verdeckte den Rest des Körpers, ließ ihn jedoch durchschimmern; mit den Händen drückte sie den Schaum aus dem Haaren. Augustus ließ das Bild von Kos nach Rom in den Cäsartempel schaffen und erließ dem Koern als Entschädigung 100 Talente an ihren Abgaben. Da die untere Hälfte gelitten hatte, ward es von Nero entfernt und durch eine Kopie ersetzt; endlich hören wir noch von einer Ausbesserung des Gemäldes unter Vespasian. Encoipius (Petr. Sat. 85) spricht begeistert von *Apellis quam Graeci πορόκρητον appellat*, der Einschenkigen. Die Änderung in *πορόκρητον* »einäugig« mit Beziehung auf Apelles' Porträt des einäugigen Antigonos ist mit Recht zurückgewiesen. Wilamowitz hält das Bild für eine dichterische Fiktion, Brunn glaubt, mit den Worten sei die zweite unvollendet gebliebene Aphrodite des Apelles gemeint, Studniczka (Vermutungen z. griech. Künstlergesch. 37 ff.) bringt neue Gründe für die alte Annahme, daß die Bezeichnung der schadhaft gewordenen Anadyomene selbst gelte; Blümner endlich (Arch. Ztg. 1884 S. 138) schlägt *πορόκρητα* vor und möchte in dem Gemälde das Vorbild für den statuarisch wohlbekannten Typus der sandalenlösenden Aphrodite erblicken. — Von anderen dieser Reihe vielleicht beizuzählenden Gemälden, einer Charis, einer sitzenden Tyche, einem Herakles fehlt uns jede genauere Kunde.

Weit aus der Mehrzahl der sonst erwähnten Bilder des Apelles waren Porträts. Seit der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts läßt sich überall das Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit erkennen. Es ist überaus wahrscheinlich, daß auch in der naturalistischen Darstellung bestimmter Personen die Malerei der Plastik den Weg gewiesen hat. Ob des Pamphilos *cognatio* als Familienporträt zu fassen ist, steht freilich dahin, aber bekannt ist eine berühmte Leistung seiner Schüler, bei der auch Apelles beteiligt war, *ἀπατὶ νικητόρων πατρὸς ὁ Ἀπέρπερος* (Overbeck, Schriftqu. N 1759), und bei allem, was wir über die sikyonische Malerschule wissen, scheint es wohl glaublich, daß sie gerade diesem Kunstzweige besondere Beachtung geschenkt hat. Allen Porträts des Apelles voran stehen natürlich die des Alexander (Plin. 35, 93: *Alexandrum et Philippum quotiens pinxit enumerare supererucaneum est*); bald erscheint der König zu Pferd, bald triumphierend auf seinem Streitwagen, hinter ihm die Gestalt des Krieges mit gebundenen Händen, bald im Verein mit den Dioskuren und der Siegesgöttin (vgl. S. 451<sup>2</sup>), oder mit dem Blitz auf der vorgestreckten Rechten. Leider können wir uns von keinem dieser hochgefeierten Bilder eine auch nur annähernde Vorstellung machen. Denn was helfen uns Angaben über die stammeswerte



Naturwahrheit des Streitozees oder über das scheinbare Hervortreten des Blitzes aus dem Gemälde? Ein Zug der Zeit ist jedenfalls die in Apelles' Werken sich deutlich kundgebende Neigung zu Personifikation und Allegorie (vgl. Robert, Bild u. Lied 36). Es scheint natürlich, daß eine so kritisch angelegte Zeit nicht immer zu nativen und unmittelbaren poetischen Schaffen gestimmt ist, daß sie vielmehr der schaffenden Phantasie bisweilen die Reflexion beimischt oder gar jene durch diese zu ersetzen trachtet (Heibig). Das gilt auch von Apelles. Er malte Dinge, die unmalbar scheinen, wie Donner und Blitz. Die Meinungen sind noch geteilt, ob wir nach Plin. 35, 96 aus dieser Naturkräfte durch weibliche Gestalten personifiziert vorzustellen haben (so zuletzt Wörmann bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 60), oder ob Apelles die atmosphärischen Erscheinungen des Gewitters selbst malerisch behandelt hat (Blümner a. a. O. S. 411, Heibig, Untersach. 210). Eine »ausgeführte und gezeichnete« Allegorie tritt uns endlich in dem Gemälde der Verleumdung entgegen, das in Alexandria entstanden sein soll. An seiner Existenz zu zweifeln berechtigt nichts. Die Beschreibung des Bildes von Lukian hat im 15. und 16. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern (so Dürer und Botticelli) zu Nachbildungen veranlaßt. Mag auch die Mahnung nicht unberechtigt sein, die verschiedenen Kunstgattungen auseinanderzuhalten (Curtius, Arch. Ztg. 1875 S. 2), so läßt sich doch der gemeinsame Boden nicht verkennen, auf dem gleichzeitig dieses Bild und der Kairos des Lysippos erwachsen sind.

Lysipp und Apelles werden wir doch überall an ihre Zusammengehörigkeit erinnert. »Beide haben das äußerste Maß technischen Könnens erreicht. Sie empfanden schwerlich eine Schranke der Form, die sie sich nicht selbst auferlegten: alles fügte sich willig ihrer formenden Hand« (Kokulé). Apelles war Temperamaler, die effektvollere Enkaustik scheint ihm nicht zugesagt zu haben. Aber auch mit seiner einfacheren Technik und seinem verhältnismäßig einfachen Farbenmaterial muß er Großes erreicht haben. Zu einer ungewöhnlichen Feinheit der Zeichnung trat als seine Neuerung ein dunkler durchsichtiger Lack- oder Firnisüberzug des fertigen Bildes, wodurch »Vermittlung der Übergänge, Abdämpfen der Schärfen, Klarheit des Hell dunkels, höchste Harmonie der Licht- und Schattenswirkung« erzielt wird. Nirgends begegnen uns in seinen Werken starke gelatige tragische Affekte, nirgends lebhaft dramatische Bewegung, nirgends ein Kampfbild, wie sehr auch die Siege Alexanders dazu hätten auffordern müssen. Aber trotzdem nichts Kleinliches und Genreartiges, kein Zug von Elogium und Zierlichkeit, von Haschen nach oberflächlichem Effekt. Apelles leistete das Höchste in seiner Kunst durch die Charis. »Seine Kunst, sagt Brunn, wurde wieder Ideal in

dem Sinne, daß sie der natürlichen Erscheinung ihre ideale Bedeutung durch den Zauber der Schönheit verlieh und sie in der Fülle und Vollendung ihres künstlerischen malerischen Daseins zeigte. Das ist die mit Hölheit und Ernst gepaarte Charis, welche nicht nur in der Darstellung alles Stoffliche und alle Not und Arbeit tilgt, sondern, indem sie den Schein der Natur bis zur Täuschung treibt und durch eine Zaubermacht der Schönheit verkört, uns sogar die Forderungen eines bedeutenderen idealen Gehaltes fast vergessen läßt.«

Eine große Zahl ausgezeichnete Künstler war gleichzeitig mit Apelles tätig, so daß nach jeder Richtung hin die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts als der Höhepunkt griechischer Malerei betrachtet werden kann. Von dem Sikyonier Panatas und dem Athener Nikias war schon in anderem Zusammenhange die Rede, die anderen namhaftesten Meister gehören wie Apelles dem Osten an, ein klares Zeugnis, von wie großem Einfluß die Verlegung des politischen Schwerpunktes vom griechischen Festlande nach dem Osten auch für die Kunst ward, die jetzt mehr und mehr in Abhängigkeit von den Fürstenhöfen geriet.

Dem Apelles an Bedeutung am nächsten scheint Protogenes zu stehen. Seine Heimat war Kamos an der karischen Küste, sein Wohnsitz Rhodos. Er war vielleicht Autodidakt, soll lange Jahre durch Schiffsmalen sein Brot verdient haben und erst durch Apelles' Wertschätzung zu allgemeiner Anerkennung gelangt sein. Bei der Belagerung von Rhodos (304), heißt es, habe der Meister im Vertrauen auf seine Kunst unbeirrt fortgearbeitet: um sein berühmtestes Bild, den Jalyos, zu schauen, habe Demetrios die Stadt nicht angestündet. Auch sonst wird vom Ruhm dieses Gemäldes, das einen Stammesheros von Rhodos darstellte, nicht selten gesprochen, Protogenes soll sieben, ja elf Jahre daran gearbeitet haben, Apelles bei seinem Anblick vor Staunen sprachlos geworden sein. Leider wissen wir trotz dieser Lobeschreibungen von dem gefeierten Bilde, das später in den Friedentempel zu Rom geweiht ward, nichts Genaueres; selbst, ob es mit mehreren andern Gemälden des Künstlers, z. B. der Kydippe und dem Telephos, etwa einen größeren Cyklus bildete (Brunn, Künstlergesch. II, 238), bleibt dahingestellt. Einem verwandten Gebiete gehört anscheinend sein Bild des Paros und der Harmonias in Athen an, vermutlich Personifikationen der beiden gleichnamigen Staatsschiffe. Hatte Apelles den Alexander mit dem Blitz des Zeus ausgestattet, so verdrängte Protogenes ihn als neuen Dionysos mit seinem Unterfeldherrn Pan: unter seinen übrigen Porträts wird die Mutter des Aristoteles genannt. Auf seinen ausschweifenden Satyr mit Flöten in der Hand geht vielleicht ein später belächeltes statuarisches Werk zurück (Müller-Wisseler II, 460).



In seinen Stoffen und in der Auffassung wird er dem Apelles nicht allzu fern gestanden haben; ihm war es bitter-ernst mit seiner Kunst; fehlte ihm das *ingenium* und die *gratia* seines reicher begabten Genossen, so muß er ihm in sorgfältigster künstlerischer Durchbildung des Einzelnen mindestens ebenbürtig gewesen sein. Es scheint, als hätten sich wenigstens einige seiner Bilder durch fast erschreckende Naturwahrheit ausgezeichnet, möglich, daß Protagoras hier zum ersten Mal die Grenze des künstlerisch Zulässigen streifte.

Wird Protagoras große, fast übertriebene Sorgfalt nachgerühmt, so wird Antiphilos, der Apelles am Hofe des Ptolemäos nicht allzu freundlich begegnet sein soll, *facillitas proestantissimus* genannt. Die Nachrichten über seine Bilder lassen auf große Vielseitigkeit schließen. Temperagemälde wechseln mit enkaustischen Bildchen, die Stoffe sind von der verschiedensten Art. Seine mythologischen Darstellungen, Gemälde mit lebendiger Aktion, in sehr ausgeführter Szenarien (Brunn), scheinen auf die spätere Kunst, vielleicht sogar auf die unteritalische Vasenmalerei (vgl. die Dirkevase S. 456 Abb. 502), großen Einfluß geübt zu haben. Dahin gehört seine Hesione (vgl. S. 664<sup>1</sup>; Helbig, *Untersuch.* 158 f.) und seine Europa (S. 518<sup>2</sup>; Helbig, *Untersuch.* 225 ff.), — dem anruhenden Satyr des Protagoras gesellt sich hier ein wahrscheinlich tanzender Genosse *eum pelle pantherina quem oposcopumta appellant*, dessen Typus uns ebenfalls in statuarischer Nachbildung erhalten sein wird (z. B. Overbeck, Pompeji 4551 Fig. 288a; vgl. Furtwängler, *Satyr aus Pergamon* 16 f.). — Auch Antiphilos malte den Alexander, einmal als Knaben, sodann neben seinem Vater in Begleitung der Athene. Dazu treten Bilder, deren Stoffe für die hellenistische Zeit besonders charakteristisch sind: ein feueranbläsernder Knabe, an dem seine Meisterschaft in der Behandlung der Lichtreflexe gerühmt wird, eine Karikatur, von der eine ganze Gattung ihren Namen erhielt, und bei der Wollbereitung beschäftigte Frauen. Sie waren gewiß auf enkaustischem Wege hergestellt und die wirkungsvolle, glänzende Ausführung ihr Hauptverdienst. Wir erinnern uns an Pausias' Blumenstücke. Pausias und Antiphilos sind, so weit wir urteilen können, die Begründer der Kleinmalerei, als deren bedeutendster Vertreter Peiraikos (zum Namen z. Helbig, *Untersuch.* 368 f.) im Altertum galt. »Barbar- und Schusterbuden, Eseln, Efewerk und ähnliches« war seine Spezialität. Diese Rhopographie wurde zwar als Rhyparographie, Schmutzmalerei, verhöhnt, nichtsdestoweniger ihre Erzeugnisse teuer bezahlt. Die erhaltenen campanischen Wandbilder zeigen solche Darstellungen verhältnismäßig selten, natürlich, da in der Ausführung ihr Hauptreiz lag, konnte die dekorative Freskomalerei der Kaiserzeit nicht viel mit ihnen anfangen (Helbig, *Untersuch.*

328 f.). Innerhalb können die Abbildungen in den *Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.* 1868 Taf. 1—VI und bei Overbeck, Pompeji<sup>4</sup> Fig. 300 u. 302 eine allgemeine Vorstellung von derartigen Bildern geben, wenn unter ihnen auch nur wenige, wie die unter »Polychromie« abgebildete Werkstatt einer Malerin, auf direkte hellenistische Anregungen zurückweisen mögen. Vgl. das schreibende Mädchen S. 355 Abb. 377, das Schreibgerät Abb. 378 und den viel roheren Bäckerladen S. 246 Abb. 225.

Sind wir so durch Antiphilos auf ein Gebiet geführt, das uns lebhaft an die holländische Kleinmalerei erinnert, so weist uns Aktion auf eine grundverschiedene, aber für die hellenistische Zeit ebenso charakteristische Richtung hin. Seine Heimat ist unbekannt, man hält ihn für einen Ionier, vielleicht ist er etwas älter als die letztgenannten Künstler. Plin. 35, 78 setzt ihn, der auch als Bildhauer einen Namen hatte, in Olymp. 107 (352). Alexander ward auch von ihm verherrlicht, aber in besonderer Weise; er malte seine Hochzeit mit der Rhoxane (325). Bei der Dürftigkeit der Angaben über seine übrigen Bilder — ein Dionysos, eine *tragedia et comedia*, eine Semiramis werden erwähnt — würden wir von seiner Kunst nichts wissen, hätte uns nicht Lukian (Herod. 5, Aktion 5) eine genaue Beschreibung dieses berühmten Gemäldes hinterlassen. Rhoxane sitzt schamhaft auf dem bräutlichen Lager, während ein Eros ihr die Sandalen vom Fuß löst, hebt ein anderer den Schleier von ihrer Gestalt, um ihre Schönheit dem Alexander zu zeigen, den ein dritter eifrig am Mantel näher zieht. Andre Erosen spielen mit den Waffen des Königs, zwei tragen seine schwere Lanze, zwei fahren einen dritten auf seinem Schilde, einer ist in den Harnisch gekrochen, um die andern zu erschrecken. Bekanntlich hat Sordana sein schönes Wandgemälde in der Villa Farnesina zu Rom nach dieser Beschreibung geschaffen. Interessant ist an Aktions Bild die »Vermischung des Mythologischen mit der Wirklichkeit zu poetisch-allegorischen Zwecken und die halb tadelnde Auffassung der Erosen« (Brunn). Diese spielenden Erosen treten uns von nun an auf allen Gebieten der Kunst überall entgegen. Wie hier mit den Waffen beschäftigt z. B. S. 623 Abb. 696 (vgl. das pompejanische Bild Art. »Omphale«), musizierend S. 557 Abb. 597, Guirlanden windend, als Handwerker, in allen denkbaren menschlichen Verrichtungen (vgl. Overbeck, Pompeji<sup>4</sup> 582 f.), und mehr allegorisch z. B. in den reizenden Bildern vom Erosenverkauf S. 503 Abb. 545 und Erosennest (Woltmann, *Gesch. d. Malerei* I, 126); vgl. oben S. 600 ff.

Zugleich enthält die Hochzeit der Rhoxane in der Enthüllung der weiblichen Gestalt ein Motiv, das wir in den späteren Wandbildern unendlich oft wiederfinden, z. B. bei der Auffindung der Ariadne





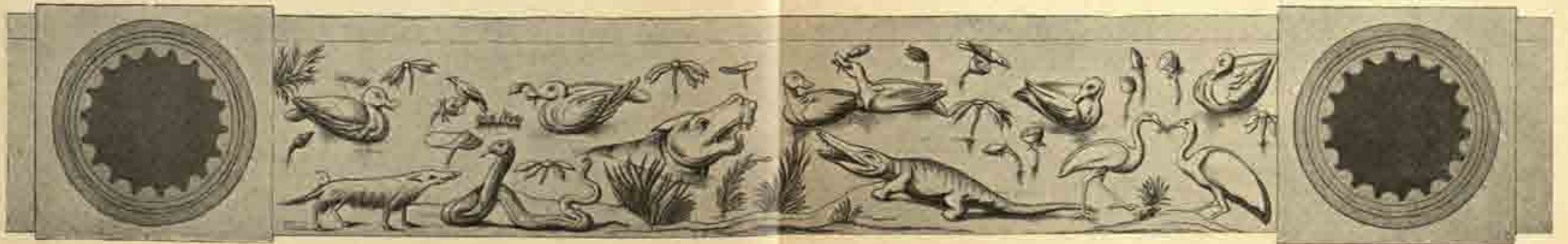
Abb. Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit

oder bei dem Beschießen von Bacchantinnen durch Satyrn (Helbig, *Untersuch.* 242-252). So lernen wir durch dieses Gemälde des Aetion eine sinnlich-sentimentale Richtung kennen, die zu der einerseits dramatisch-pathetischen, andererseits derb realistischen des Antiphilos einen schroffen Gegensatz bildet. Beide Richtungen aber entsprachen in gleicher Weise dem Geschmack der Folgezeit.

An Aetions Hochzeitsbild wird sich am passendsten eins der ältesten und bekanntesten unter den erhaltenen Gemälden anschließen lassen, die sog. Aldobrandinische Hochzeit im Vatican (Abb. 346, nach Woltmann, *Gesch. d. Malerei* I, 112). Ist das Bild auch erst in der Kaiserzeit in Rom gefertigt, so geht es doch unverkennbar auf die hellenistische Zeit zurück (vgl. die Besprechung oben S. 696). Unser Exemplar ist in der Komposition zwar nicht malerisch, aber geschmackvoll. Es zeigt auch viele schöne Einzelmotive; eine milde harmonische Färbung und ist von jenem Hauche ernster stiller Anmut umweht, den man nur in der Antike findet. Aber die malerische Technik ist unbedeutend; über die handwerksmäßig dekorative Flüchtigkeit fast aller, von Stubenmalern hergestellter, erhaltener ähnlicher Werke erhebt es sich keineswegs (Woltmann). Auffällt, neben dem überaus einfachen Hintergrund, das augenscheinliche Zerfallen der Darstellung in drei Gruppen, die vermutlich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich getrennten Vorgängen entsprechen. Ähnliches ward auch von den Odysseelandschaften S. 857 bemerkt. Von dem letzten hervorragenden Künstler der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts Theon von Samos — seine Zeit wird durch Bilder des Demetrios Poliorketes und der *Leontion Epicuri* bestimmt — wird es ausdrücklich bezeugt, daß er *bellum Iliacum pluribus tabulis* gemalt hatte und wahrscheinlich ebenso die Schicksale des Orest. Es war das »eine bedeutsame, für die ganze Folgezeit maßgebende Neuerung«. Der Maler zerlegt sich »das Gedicht oder den Mythos in eine beliebige Anzahl von Szenen«, und daraus ergibt sich die Anzahl der Bilder. Benndorf hatte schon Ann. Inst. 1865 p. 239 ff. die Orestes-sarkophage auf Theons Bilder zurückgeführt, ein pompejanisches Wandgemälde fügt Robert hinzu (Arch. Ztg. 1883 Taf. 9 N. 1; S. 260; vgl. Bild n. Lied 177 f.). Die Portikus des Apollotempels zu Pompeji schmückte eine größere Reihe von Szenen aus der Ilias (Helbig, *Untersuch.* 142 ff.), einer gleichen Reihe gehören drei besonders schön gemalte Wandbilder aus dem

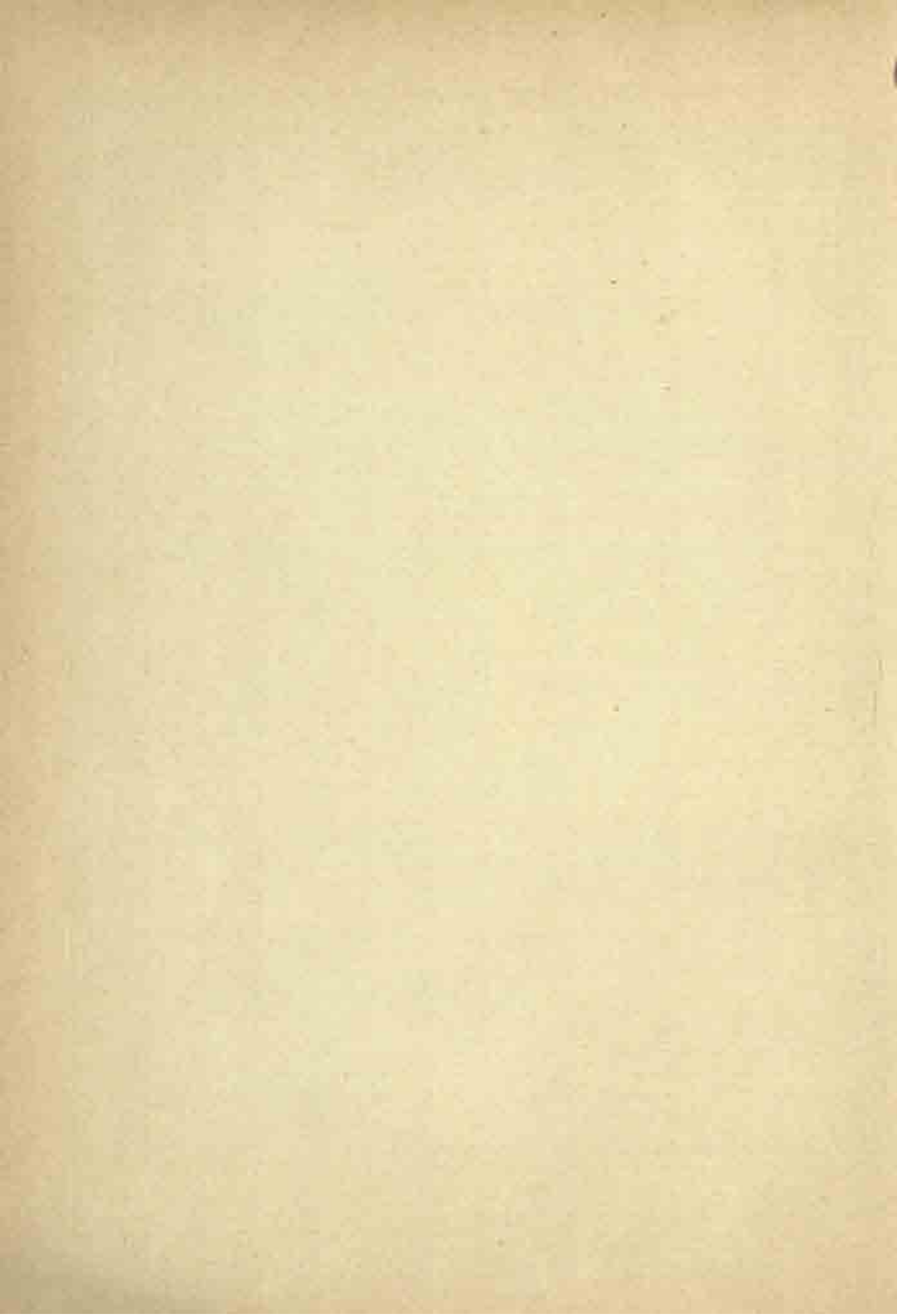






947 Alexander und Darius bei Issus (Abbildung nach dem Original aus Pompeji). Zu Seite 373.





Atrium eines pompejanischen Hauses an (Arch. Ztg. 1876 S. 83), Illustrationen zum ersten Buch der Ilias: Chryseis, Entführung der Briseis und Achill in der Streitscene. Auch diese Gemälde weisen wahrscheinlich alle auf den Bildercyklus des Theon zurück (Arch. Ztg. 1883 S. 200). Mit Recht weist Robert, Bild u. Lied 46 f. darauf hin, daß hier zum ersten Mal eine Erscheinung uns entgegentritt, die unsern Klassikerillustrationen verwandt ist. Waren es im Original umrahmte Einzelszenen, so tritt im späteren Relief und in der Wandmalerei naturgemäß eine Reihe von zeitlich aufeinander folgenden, räumlich meist ohne Abgrenzung in einander überlaufenden Szenen an deren Stelle. Der Telephosfries von Pergamon und die Sarkophagreliefs auf der einen Seite, die Odysseelandschaften auf der andern sind charakteristische Beispiele.

Von den übrigen Bildern des Theon ist wenig bekannt. Quintilian (Inst. Or. XII, 10, 6) nennt ihn *conspiciendis visionibus, quas pavoris vocant, praestantissimum*, und erläutert den Ausdruck an anderer Stelle (VI, 2, 29) dahin, daß dadurch *imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut cernere oculis ac praesentes habere videamur*. Zu dieser Gattung gehörte Theons *ὄναρ*, *ὄρασις*, in Ausfallstellung so lebendig dargestellt, daß er aus der Tafel hervorzustürmen schien. Ein Vorhang, heißt es, bedeckte das Bild. Plötzlich erscholl ein schmetterndes Trompetensignal, der Vorhang fiel und der durch das Signal in die richtige Stimmung versetzte Beschauer glaubte wirklich den Krieger herausstürmen zu sehen. Das ist allerdings ein »effektvoller Ausdruck energischer bewegter Handlung« (Helbig), aber zugleich müssen wir Wormann beistimmen, wenn er sagt (Weitmann, Gesch. d. Malerei I, 63): »Aus der Kunst wird hier ein Kunststück, der Künstler wird zum Marktschreier.« Vgl. übrigens auch R. Förster, Rhein. Mus. 38, 468 f.

Damit ist der Kreis der berühmtesten Meister des Altertums geschlossen. Einige andre Maler vom Ende des 4. Jahrhunderts sind schon früher erwähnt, der Thraker Athenion S. 6 (Overbeck, Schriftqu. N. 1976), Kydias von Kythnos S. 120\* (Overbeck N. 1967 ff.), Nikophanes, Pausanias' Schüler, S. 138\* (Overbeck N. 1765 f.). Erscheinen auch noch in den folgenden Jahrhunderten einige Künstler von selbstständiger Bedeutung, so sind sie, soweit wir urteilen können, doch in keiner Hinsicht wesentlich über die bis hierher erreichte Stufe hinausgegangen. Nur auf einem Gebiet gibt sich noch ein eigentümlicher Fortschritt kund, auf dem der Landschaftsmaler. Auch für diesen Höhepunkt der Kunst sind wir nicht imstande festzustellen, wie weit es gelungen war, die Darstellung den Forderungen der Perspektive gemäß zu gestalten. Aber selbst wenn wir geneigt sind, die Leistungen der großen Meister dieser Zeit auch

in dieser Beziehung recht hoch zu stellen, werden wir doch zugeben müssen, daß offenbar im allgemeinen dem Hintergrunde damals eine besondere Beachtung noch nicht zu teil ward, daß er mehr oder weniger als nebensächlich betrachtet wurde und nur dazu diente, die figürlichen Gestalten wirksam hervorzuhoben. Auf diese wurde zweifellos stets das Hauptgewicht gelegt.

Ein Zeugnis dafür bietet das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht, eins der großartigsten und wichtigsten erhaltenen Denkmäler griechischer Kunst (Abb. 947 auf Taf. XXI, nach Niccolini, case di Pompei. Casa del Fauno tav. VII. Die größere Abb. des Mittelstücks unter »Mosaik«). Es kann kaum noch einem Zweifel unterliegen, daß der entscheidende Augenblick der Schlacht bei Issos dargestellt ist, und daß bei einem freilich an sich wenig vertrauensweckenden Schriftsteller die bestimmte und durchaus glaubwürdige Nachricht erhalten ist, daß Helena, des Timon Tochter aus Ägypten, die Schlacht bei Issos als Zeitgenössin gemalt habe, so dürfen wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit das Mosaik als eine Nachbildung des berühmten Gemäldes betrachten, namentlich da sich auch sonst offenbar dem Original entnommene Züge auf erhaltenen Bildwerken nachweisen lassen (vgl. Wiener Vorlegh. IV, 8; Conze, Commentat. in hon. Mommseni (1877) 649 f.).

Bekannt sind die Worte Goethes: »Mit und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst richtig zu kommentieren, und wir genötigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückzukehren.«

Dargestellt ist die bei Qu. Curtius III, 27 erwähnte entscheidende Begegnung der beiden Fürsten. Alexander stürmt heran, schon ist er in der Nähe des Dareios. Vergebens hat einer seiner Getreuen sich dem wilden Andrang entgegengestellt. Sein Pferd stürzt blindlings zu Boden und den Perser durchbohrt Alexanders gewaltige Lanze. Da ist's um aller Fassung geschehen. Des Dareios Heer wendet sich zur Flucht, sein Wagenlenker peitscht verzweiflungsvoll die Pferde, vergebens, sie sind in Unordnung geraten, häufen sich und wollen nicht vorwärts. Des Königs Leben ist in Gefahr. Er merkt es nicht, er sieht nicht, wie einer seiner Edlen vom Roß gesprungen ist und es ihm zur Flucht bereit hält, er denkt nicht an seine Rettung, sein Blick haftet voll Schmerz an dem Treuen, der für ihn als Opfer fällt. Auf die vielen feinen Einzelzüge kann hier nicht eingegangen werden, Overbecks ausführliche Besprechung (Pompeji 613 ff.; wo auch eine farbige, freilich recht ungenügende Abb. des Mosaiks) sei allen empfohlen. Weniges mag noch hervorgehoben werden. Neben der bewundernswürdigen echt dramatischen Komposition die ungemein glückliche Wahl des Moments.



«Der geschilderte Vorfall gibt der Darstellung zugleich einen räumlichen und geistigen Mittelpunkt. Selten wohl ist ein so bewegter Augenblick höchster Spannung mit so viel innerem Leben und zugleich mit so viel Klarheit und Einfachheit ausgedrückt worden» (Wormann). Dazu kommt der lebhafteste Ausdruck in den Gesichtern. Die kühne Verkürzung des Pferdes, die der Hand des Künstlers gewiss noch besser gelungen war, als der des kopierenden Mosaikarbeiters, erinnert an das, was von Pausanias Stieropferung überliefert ist. Der Schild am Boden reflektiert deutlich den Kopf eines gestürzten Persers (Helbig, *Untersuch.* 214). Auch das war eine Errungenschaft derselben Zeit. Ebenso spiegelt sich das Gesicht des Narkissos (s. Art.) im Wasser. Bei Apelles Anadyomene schimmerte der Unterkörper durch das Wasser hindurch, bei Pausanias Methe das Gesicht durch das Glas, das sie an den Mund setzte. Endlich aber sei noch einmal auf den Punkt hingewiesen, von dem wir angingen; wie wenig der Künstler doch auf die Bildung des Bodens und Hintergrundes Wert gelegt hat, wie auffallend gering die Tiefenentwicklung des Bildes ist. Wir werden diesen Umstand bei der Beurteilung der Malerei des 4. Jahrhunderts nicht vergessen dürfen.

Aus der Diadochenzeit ist uns eine große Zahl von Künstlernamen überliefert, aber es wäre zwecklos, hier auch nur die zu erwähnen, über deren Zeit und Bilder bestimmtere Angaben auf uns gekommen sind. Wir können uns die Anzahl der damals entstandenen Gemälde kaum groß genug denken. Mit den Machthabern, die sich die berühmtesten Werke für ungeheure Summen zu verschaffen suchten, weiteten auch Maßgabe ihrer Kräfte die Privatleute (Helbig, *Untersuch.* 127 ff. 181 ff.). «Da sich die Griechen unter der Monarchie nicht mehr mit den öffentlichen Angelegenheiten beschäftigen durften, so lag es nahe, daß einzelne Individuen nunmehr in dem Studium oder in dem Genuß der Kunst oder in der dilettierenden Ausübung derselben Befriedigung suchten.» Aber es liegt auf der Hand, daß diese Massenproduktion der künstlerischen Durchbildung nicht förderlich sein konnte. Die Menge mußte ersetzen, was an Güte gebrach. Natürlich kann von einem plötzlichen Verfall nicht die Rede sein, wenn schon unter dem Eindrucke der Meisterwerke des 4. Jahrhunderts sehr bald die Erkenntnis zum Durchbruch kommen mochte, daß es an ebenbürtigen Nachfolgern fehlte. An feinem Geschmack und ausgebildeter Technik mangelte es gewiss nicht. Jedemfalls hat das 3. Jahrhundert noch eine Fülle kostlicher Malereien hervorgebracht. Die wundervolle Zeichnung der Ficorinischen Cista (Abb. 500 n. 501 S. 515) stammt wahrscheinlich aus dieser Zeit. Auf sie weisen die Originale der schönsten unter den dekorativ verwandten Einzelfiguren auf den campani-

schen Zimmerwänden hin (Helbig, *Untersuch.* 23, 110). Es bedarf nur einer Erinnerung an die berühmten schwebenden Mädchenfiguren aus der sog. Villa des Cicero (zwei abgeb. bei Overbeck, *Pompeji* \*582), oder an die großartig kühne Komposition der Bacchantin, die dem gebundenen Kentauren den Fufs in den Rücken stemmt (Helbig N. 439; Abb. unter «Maidne»), um von dem Kunstvermögen dieser Periode, die uns jetzt durch die Skulpturen von Pergamon so viel näher gerückt ist, die höchste Vorstellung zu gewinnen. Welchem Künstler die Erfindung dieser und der vielen verwandten Gestalten zu verdanken ist, wird nie aufgeklärt werden. Glücklicher sind wir in zwei anderen Fällen, den einzigen, in denen sich bisher mit einiger Sicherheit erhaltene Gemälde auf Werke bekannter Meister der Diadochenzeit zurückführen lassen. Darstellungen der mit ihrem Knaben Perseus auf Scipio gefandenen Danae gehen vermutlich auf Artemon zurück (S. 407<sup>1</sup>; Helbig, *Untersuch.* 145 f.; Overbeck, *Pompeji* \*592; über andere Bilder des Künstlers S. 662<sup>1</sup> n. 669<sup>1</sup>), mehrere andre auf Timomachos von Byzanz, wie es scheint, dem berühmtesten Maler dieser ganzen Periode. Daß Plinius Angabe (35, 136) *Caesaris dictatoris uxor* auf einem Irrtum beruhe, wird nach den Erörterungen von Welcker, Brunn, Dillthey, *Ann. Inst.* 1869 p. 57 ff., Helbig, *Untersuch.* 159 f. jetzt kaum noch bestritten werden. Freilich s. Robert, *Arch. Ztg.* 1875 S. 147 Anm. 26. Seine gefeiertsten Bilder waren neben seinem raseuden Aias (S. 30<sup>2</sup>) seine Medea und sein Orestes and Iphigenie in Tauris (vgl. S. 757 ff.).

Nun sind gerade diese beiden Stoffe auf Wandbildern, Sarkophagen und sonst wiederholt behandelt, und wie groß auch die Abweichungen in einzelnen sind, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß sie, sei es auch durch manche Zwischenstufen und Abwandlungen, von gemeinsamen berühmten Originalgemälden abhängig sind. Vergleicht man das schöne Bild aus casa del citarista (Helbig N. 1335; *Mon. Inst.* VIII, 22) und das Fragment *Arch. Ztg.* 1875 Taf. 13, so wird man die gleichen Grundzüge nicht verkommen. Besonders die schöne Gruppe der gefangenen Jünglinge kehrt in allen Wiederholungen in übereinstimmender oder doch nah verwandter Haltung wieder. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß das gefeierte Bild des Timomachos die Anregung gab. Zweifelsfrei äußert sich Robert, *Arch. Ztg.* 1875 S. 147. In noch höherem Maße gilt dies für die Medeaabilder. (Über statuarische Darstellungen vgl. *Arch. Ztg.* 1875 S. 63 ff.) Medea kämpft mit sich den schweren Kampf zwischen Mutterliebe und Haß. Wir sehen sie auf dem Gemälde Helbig N. 1262 (S. 142 Abb. 155), wie sie in Schmerz und Zorn auf ihre beiden arglos spielenden Knaben blickt, schon im Begriff das Schwert zu ziehen, um sie der Rache zu opfern. Der weißbärtige Pädagog steht



hinter ihnen, ebenso ahnungslos wie sie und schaut ihrem Spiele zu. Es bedarf nur eines Blickes auf das schönere, «wahrhaft künstlerisch gedachte» Bild aus Herculaneum (Helbig N. 1242; Abb. 248, nach Mus. Borb. X, 21), den einzig erhaltenen Rest einer gleichen Komposition (für die Einzelfigur spricht Milchhofer, Beifr. d. Prometh. 38), um zu erkennen, daß beiden ein gemeinsames Vorbild zu Grunde lag. Nur die Haltung der Hände ist verschieden. Hier hält Medea die Hände gefaltet und «preßt die Spitzen der Daumen wie konvulsivisch zusammen». Mit vollem Recht hat Dillthey, Ann. Inst. 1869 p. 49 ff. (vgl. Helbig, Untersuch. 146 f.) dies Motiv als das ursprüngliche bezeichnet. Hier erst kommt der bei Timomachos so laut gepriesene Ausdruck des Seelenkampfes recht zur Geltung, und wieviel besser paßt diese Haltung zur Geschlossenheit der ganzen Gestalt! Sind diese Bilder mit der großen Reihe verwandter Darstellungen wirklich, woran je länger desto weniger zu zweifeln ist, der «schöpferischen Komposition» des Timomachos entsprungen, so werden wir mit Dillthey den «mächtigen Genius» des Künstlers bewundern müssen. Für weitaus die meisten der uns in Pompeji auf Wandgemälden erhaltenen Darstellungen fehlt bisher die Möglichkeit, sie auf literarisch bekannte Werke bestimmter Künstler zurückzuführen; daß wir aber die maderischen Vorbilder mit wenigen Ausnahmen in der Diadochenperiode zu suchen haben, darüber kann nach Helbig's grundlegenden Untersuchungen über die campanische Wandmalerei kein Zweifel mehr obwalten. Nur wenige besonders beliebte mythologische Darstellungen seien genannt, die auf Naxos verlassene und von Dionysos aufgesuchte Ariadne, Telephos' Auffindung durch Herakles, Herakles und Omphale (s. Art.), Theseus als Sieger über den Minotaurus (s. «Theseus»), Phaidra und Hippolytos (S. 64 Abb. 67), Kalkmann, Arch. Ztg. 1883 S. 136 ff. 151), Prometheus' Befreiung (s. Art.), wenn vielleicht auch schon ein Bild des Parhasios die erste Anregung gegeben haben mag, Aktalon, Endymion, Narkissos, Adonis, Alkestis, die Verwandlung der Daphne. Der große Erfolg der Originale

führte nicht nur zur Nachbildung der wertvollen Tafelbilder in billigen, leicht herstellbaren Freskomalereien, sondern auch zur Verwertung der Hauptmotive für plastische Werke; vgl. die Zusammenstellung bei Milchhofer, Beifr. d. Prometh. 36 Anm. 31.

Eine Kopie eines Tafelbildes dieser Zeit ist wahrscheinlich auch die Darstellung auf einer schönen



als Medea.

1872 in Pompeji gefundenen Marmorplatte (Abb. 949 auf S. 876, nach Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 97; mit den erhaltenen Farben Giorn. d. Scavi N. S. 1872 Taf. IX). Die leider gebrochene Platte, an welche ursprünglich mehrere andre angeschlossen haben werden, ist für uns in vieler Hinsicht wertvoll. Zunächst weil es eine der wenigen erhaltenen Marmormalereien aus der späteren Zeit ist. Aus Etrurien (Corneto) stammt der berühmte Alabastersarkophag mit dem Bilde der Amazonenschlacht (Mon. Inst. IX, 60; vgl. Ann. Inst. 1873 p. 239 ff.), desgleichen ein zweites geringeres Exemplar (Mon. Inst. XI, 57; aus dem 3. Jahrhundert, hochgefeuert ist das Brustbild einer lorbeerbekränzten Frau mit Leier auf Schiefer gemalt, die sog. Muse von Cortona (abgeb. Gaz. archéol. III [1877] pl. 7), aber die Verfertigung dieses Bildes im Altertum wird nonedings wieder lebhaft bestritten (vgl. Heydemann, Hall. Winkelmannsprog. 1879 S. 109 f.). So bleiben denn als wirkliche Tafelgemälde aus griechisch-römischer Zeit außer unserer Marmorplatte nur vier längst bekannte gleichartige Tafeln von Herculaneum (Ant. d'Errol I Taf. 1–4) übrig. Eine, die schönste von allen, mit Frauen und knöchelspielenden Mädchen (Helbig N. 170 h), trägt

die Inschrift  $\text{ΑΔΕΥΣΤΟΙΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΥΡΩΠΕΥΣ}$ . Vermutlich sind es Nachbildungen älterer Originale (Braun, Allg. Künstlerlex. I, 286; Wörmann bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 97 f.). Auf den Herculaneer Tafeln sind nur die rotgemalten Umrisse der Figuren erhalten; schon Senper, Stl. I, 470 glaubte farbige Bemalung des Ganzen voraussetzen zu müssen, die neue Platte von Pompeji kann dieser Ansicht als Bestätigung dienen. Auch hier sind die Umrisse mit dem Pinsel vorgezeichnet, dann die betreffenden Teile mit Harzüberzug versehen und nun die Farben aufgetragen. Von den noch sichtbaren sehr verblassten Farben



erkennt man mehrere Töne von gelb, daneben karminrot und zinnborerrot, violett und grün. Neben der Technik weckt die Darstellung Interesse. Wir sehen die Bestrafung der Niobe in einem Tempelhofe. Eine Tochter sinkt zu Boden und wird von der herbeieilenden Amme unterstützt. Niobe selbst — ihr gewaltiges goldenes Scepter ist ihrer Hand

Gruppe sei so trefflich erfunden, besonders in der Bewegung der Arme, die Linienführung von solcher rhythmischen Schönheit, daß ein meisterhaftes Vorbild vorangestellt werden müsse.

Der Diadochenperiode verdankt die antike Malerei endlich auch die Ausbildung der selbständigen Landschaftsmalerei. Es ist früher darauf hingewiesen,



349. Niobe: Bruchstück eines Gemäldes auf Marmor. (Zu Seite 875.)

entwinken — umfasst schützend ihr jüngstes Töchterchen, das sich angstvoll an sie schmiegt, während sie selbst mit verzweiflungsvoller Bitte das Haupt aufwärts wendet an den unsichtbaren Gegnern. Gaedechens (Giorn. d. sc. a. a. O. p. 242) macht auf die nicht ganz richtige Perspektive des Gebäudes aufmerksam, er rühmt die großartige Einfachheit, die zarte Ausführung, den lebendigen charakteristischen Ausdruck der Köpfe. Dillmy, Arch. Zag. 1875 S. 65 erinnert daran, daß sich die Gruppe rechts auch auf Sarkophagen wiederfindet. Gerade diese

wie seit Ende des 5. Jahrhunderts die landschaftlichen Andeutungen der Polygnotischen Kunst einem landschaftlich geschlossenen Hintergrund Platz gemacht haben, zugleich aber auch, wie das Landschaftliche nie zur Hauptsache, geschweige denn zum Selbstzweck geworden war. Antiphilos erschien uns als der erste Vertreter einer neuen Richtung, die eine ausgeführte landschaftliche Scenerie zur Geltung zu bringen suchte. Er scheint fast, als hätte man mit Darstellungen aus der Heroensage den Anfang gemacht. Bald kamen idyllisch staffelte hinzu,

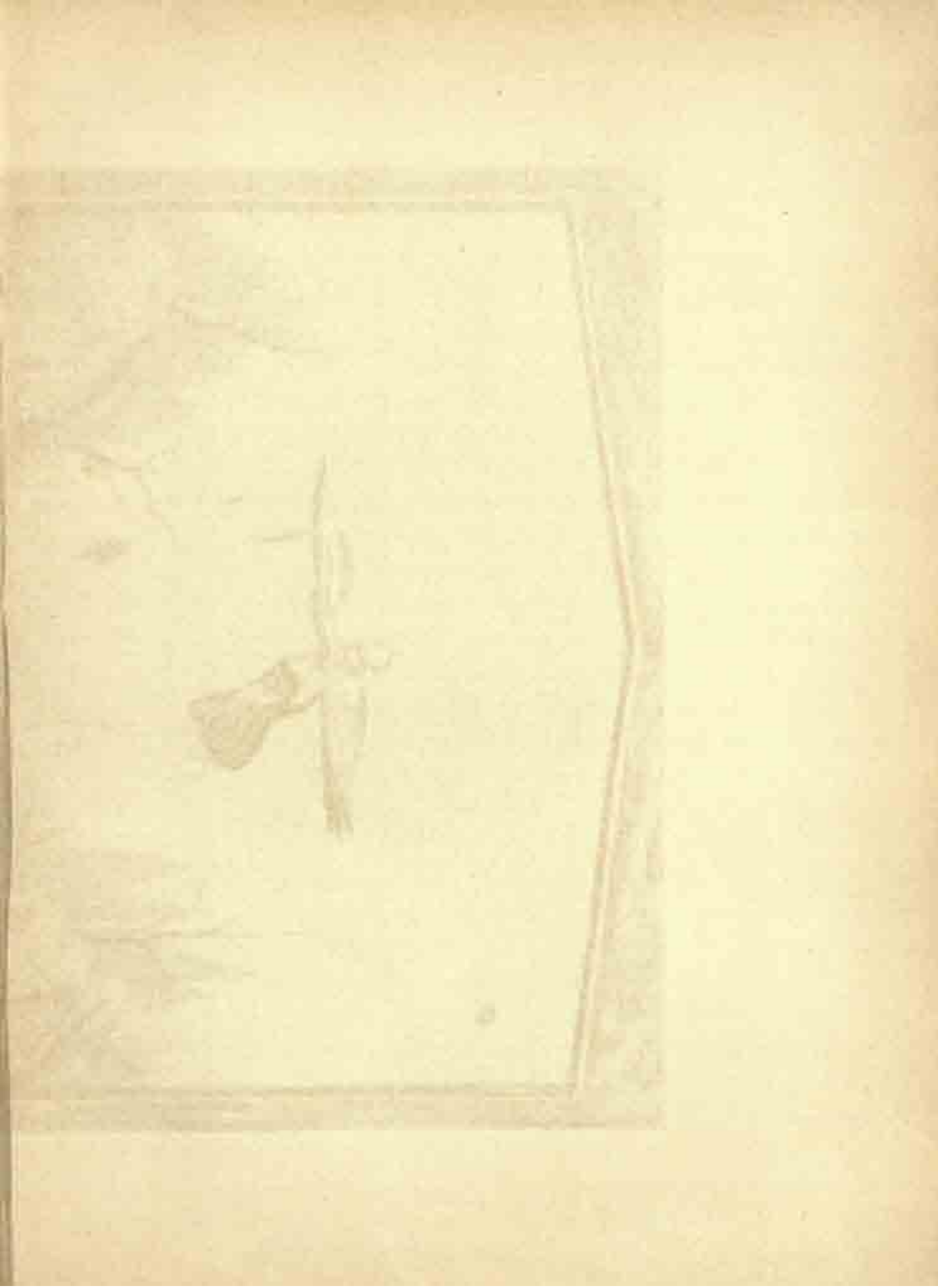






Fig. 950. Daedalus und Ikarus. (zu Seite 877)  
Pompejanisches Wandgemälde. - Die Aëthbildung stellt genau den Zustand des Gemäldes bei seiner Auffindung vor





Heiligtümer im Freien, von dem einfachen, mit Weihgeschenken behängten heiligen Baum (S. 296 Abb. 311), bis zu großen Tempelbezirken, Dorflandschaften, Villenanlagen und Küstenansichten (Wormann, Gesch. d. Malerei I, 133). Auch der Landschaften mit ägyptischer Scenerie sei gedacht, weil sie besonders deutlich auf alexandrinische Vorbilder hinweisen. Nicht die einsame, wilde, grobsartige Natur wird dargestellt, sondern abgesehen von einigen mit wilden Tieren bevölkerten Einöden, die der Tiere wegen gewählt sind (vgl. S. 710 Abb. 771; ein Bild, das auch seines tiefen Hintergrundes wegen beachtenswert ist), zeigen diese Landschaften stets deutliche Spuren der menschlichen Kultur (Wormann). Am interessantesten bleiben jedoch die zuerst erwähnten Bilder »mit heroischer Staffage«, anders kann man sie bei dem Vorwiegen des Landschaftlichen kaum bezeichnen. Manche mythologische Stoffe mußten für solche Gestaltung besonders geeignet erscheinen. So der an die Felsen des Kaukasos geschmiedete Prometheus (s. Art.), so Aktaion, der die Artemis im Bade überrascht (Helbig N. 249 ff.), so die Schlei- fung der Dirke (Arch. Ztg. 1878 Taf. 9) oder die Befreiung der Andromeda (Overbeck, Pompeji \*515 Fig. 299). Auch die Odysseelandschaften (S. 858 Abb. 929) gehören in diesen Kreis (*Ulyssis errationes per topia* nennt sie Vitruv VII, 5), und die Bilder, die Ikaros' Schicksal zum Vorwurf haben. Eins derselben schon oben S. 404 Abb. 446, das schonate wird hier (Abb. 950 auf Taf. XXII, nach Arch. Ztg. 1877 Taf. 1) genau in den erhaltenen Farben abgebildet. Das (auf  $\frac{1}{4}$  des Originals verkleinerte) Gemälde vermag uns neben dem Unterweltsbilde am besten eine Vorstellung von der Eigenart und der Leistungsfähigkeit der antiken Landschaftsmalerei zu geben. Wir sind am Meeresufer. Zwischen zwei Klippen haben wir einen Ausblick bis zum hohen Horizont über die weite Fläche, nur links wird sie durch einen Vorsprung des Landes unterbrochen, der eine Stadt trägt. Der Abend naht. Die untergehende Sonne wirft ihren letzten Schein auf die Häuser und die Felsen links. In der Mitte des Vordergrundes liegt Ikaros tot am Strande, von den Wellen an die Insel geführt, die seinen Namen tragen soll. Hoch über ihm schwebt der unglückliche Vater ohne ihn zu bemerken. Die heiße Mittagssonne hatte das Wachs geschmolzen, da ist Ikaros herabgestürzt. Ahnungslos ist Daidalos weitergefliegen, dann hat er ihn vermisst und ist zurückgekehrt um ihn zu suchen, und nun fliegt er gerade über der Stelle, wo der geliebte Sohn ans Land gespült ist. Im nächsten Augenblick wird er ihn erblicken. Sein Schmerz wird größer sein, als der der beiden Frauen, die der Zufall an den Ort geführt zu haben scheint, oder des auf dem Felsen sitzenden Mädchens, das voll Teilnahme auf den Jüngling niederschaut. Letzteres ist nach Helbigs über-

zeugenden Ausführungen (Rhein. Mus. 1869 S. 497 ff.; Untersuch. 217 f. u. sonst) eine Personifikation »der einsamen Bergwarte«, eine *Exonid*, wie sie auf den landschaftlich gestimmten Bildern der hellenistischen Zeit beliebt waren. Auch die Mädchengruppe links läßt sich als *Axrai*, Nymphen des Meeresufers, erklären. Robert, Arch. Ztg. 1877 S. 2 hält sie für sterbliche Frauen, »die am Strande wandeln plötzlich die Leiche des Ikaros erblicken«, mit Hinweis darauf, daß auf den campanischen Wandgemälden nicht selten Figuren des täglichen Lebens in Darstellungen aus der Heroensage erscheinen. Vgl. auch Dillthey, Arch. Ztg. 1878 S. 53 f. und die Schiffer auf dem Bilde S. 404. Die »Fähigkeit die Gegend organisch zu entwickeln und die Bestandteile stillvoll zu gestalten«, die Helbig Untersuch. 350 (vgl. dagegen Wormann, Landschaft 405) von der antiken Landschaftsmalerei rühmt, kommt auch hier zur Geltung. Von besonderem Interesse ist die Behandlung der Landschaft. Sie trägt ein ideales Gepräge. Die schroffen Felsen neben dem flachen Strande werden in Wirklichkeit schwerlich so zu finden sein, die mächtigen Cypressen sind dekorativ sehr wirkungsvoll, ihre Höhe aber unnatürlich. Auch hinter dem Felsen rechts muß sich das Land fortsetzen, folglich sehen wir nur eine schmale tiefeinschneidende Bucht; ist es nicht wunderbar, daß der Leichnam so weit hineingetrieben ist? Der hohe Horizont ist dem Bilde mit allen uns erhaltenen Landschaftsgemälden gemeinsam. Beim Pirixosbilde (Helbig N. 1251; s. Art.) füllt das Wasser den ganzen Hintergrund, wohl um die unermessliche Ausdehnung der Meeresfläche recht zu veranschaulichen. In der Ferne sieht man die weißen Schaumstreifen, am Ufer ist das Wasser ruhig; eine sturmempörte See scheint kaum jemals dargestellt zu sein. Der Himmel ist wie gewöhnlich wolkenlos, wenn auf einer der Odysseelandschaften ein Gewitterregen gemalt wird, so ist das eine ebenso seltene Ausnahme, wie wenn hier der Versuch gemacht wird, die Färbung der Gegend bei Sonnenuntergang wiederzugeben. Die Abtönung der Himmelfarben nach dem Horizonte hin findet sich auch sonst, aber Lichteffekte begegnen uns doch sehr selten. Ganz vereinzelt ist bei Endymiondarstellungen die Wirkung des Mondlichts angedeutet (Dillthey, Arch. Ztg. 1878 S. 54 Anm. 51). Ein Lichtschein dringt in die Unterwelt (S. 857), Sonnenstrahlen fallen durch das Kerkerfenster auf Kinan und Pero (Helbig N. 1376), aber sind hier auch tatsächliche Lichterscheinungen verwertet, so scheinen die Maler doch durchgängig über eine ziemlich äußerliche Wiedergabe nicht hinausgekommen zu sein. Meist herrscht gleichmäßiges Sonnenlicht über der ganzen Gegend, Sonne und Mond selbst bleiben stets außerhalb des Bildes. Mit Recht haben Helbig und Wormann einen Grundunterschied zwischen antiker und moderner Land-



landschaftsmalerei nicht nur darin gefunden, daß im Altertum die menschliche Staffage niemals fehlt, und daß, soweit wir urteilen können, die Linienperspektive nie ganz fehlerlos, die Luftperspektive von dekorativer und konventioneller Beeinträchtigung der Naturwahrheit nicht freizusprechen ist, sondern vor allem darin, daß den antiken Bildern eine eigentlich atmosphärische Stimmung fehlt. Die landschaftlichen Formen sind überall in sich abgeschlossen, kommt auch ein Verschwimmen der klaren, doch nie nebligen Ferne in zarte duffige Töne vor, so ist's doch nur dekorativ und nicht natürlich. Die Plastik der Gegenstände bleibt die Hauptsache, nirgends findet sich ein Vorwalten der atmosphärischen Stimmung über das landschaftliche Element (vgl. auch Overbeck, Pompeji 610 f.). Freilich dürfen wir zweierlei nicht vergessen. Alle Bilder, auf die unser Urteil sich gründen kann, sind Teile eines größeren Ganzen, sie gehören zum Wand Schmuck. Dem alten Maler aber war «die harmonische Gesamterscheinung» in der Farbegebung die Hauptsache. Und so mußte das Kolort des Gemäldes je nach der Umgebung anders gestimmt werden. So erklärt es sich, wenn viele Töne konventionell und unwahr erscheinen. Sodann aber müssen wir beherzigen, daß diese Bilder Erzeugnisse von Handwerkern, keine Kunstwerke bedeutender Meister sind und daß sie a fresco gemalt wurden. So mußten solche Darstellungen, bei denen schwierigere kompliziertere Lichtwirkungen in Betracht kamen, entweder beiseite gelassen oder verändert, vereinfacht werden. Es fehlt uns also jede Möglichkeit, uns den Charakter selbständig und künstlerisch ausgeführter Landschaftsbilder der Diadochenzeit vorzustellen und wir sind daher nicht berechtigt zu behaupten, daß die römischen Odysseelandschaften überhaupt als die höchste Leistung antiker Landschaftsmalerei zu betrachten seien. Nur das kann, wie es scheint, keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Vorzüge des Landschaftsbildes im Altertum auf anderem Gebiet lagen und gesucht wurden, als es jetzt bei uns der Fall ist.

Damit wird im wesentlichen erschöpft sein, was über griechische Malerei hier gesagt werden konnte. Alle Bilder, von denen wir einen Rückschluß auf die Schöpfungen der hellenistischen Kunst zu machen vermocht haben, sind in Italien gefertigt.

Schon frühzeitig können wir den Einfluß griechischer Malerei in Etrurien erkennen (oben S. 512 ff.), die Wandgemälde der dortigen Gräber folgen allmählich der Kunstentwicklung in Griechenland. Unmittelbares und stärker muß natürlich die Einwirkung auf Großgriechenland gewesen sein, aber örtliche Verhältnisse verschiedener Art werden zweifellos auch hier der Malerei mehr oder weniger einen bestimmten lokalen Charakter aufgeprägt haben. Darauf weisen Wandgemälde aus Paestum (Bull. Napoli

N. S. IV Taf. 4—7, Mon. Inst. VIII, 21; Ann. 1865 p. 292 ff.) deutlich hin und nicht anders steht es mit Malereien aus capuanischen Gräbern (Mon. Ann. Inst. 1855 p. 79 tav. 12; Bull. 1868 p. 221; Mon. X, 55). Doch sind der Reste noch zu wenig, um allgemeine Schlüsse daraus ziehen zu können. Auch die dort gefundenen Vasenbilder lassen sich, wenigstens die älteren, noch nicht als sichere Zeugen heranziehen, so lange die Heimat ihrer Verfertiger noch so unstritten ist, daß Vasen ebenso unbedenklich von einer Seite als attisches, wie von anderer als nolanisches Fabrikat in Anspruch genommen werden (vgl. z. B. Arch. Ztg. 1878 S. 163 und 1880 S. 18 f.).

Griechischer und etruskischer Einfluß kreuzten sich in Rom (Ulrichs, Malerei in Rom, Würzburg 1876). Wir hören früh von dortigem Aufenthalt griechischer Künstler, aber erst in der Diadochenzeit, erst als mit den griechischen Beutestücken Gemälde bedeutender Meister in großer Zahl nach Rom gelangt waren, wird bei besserem Kunstverständnis auch die griechische Kunstweise aufgebend geworden sein. Bisher sind nur sehr wenige Malereien bekannt geworden, die man mit Sicherheit republikanischer Zeit zuweisen kann und deren Behandlung sich von der der späteren Wandgemälde abweicht. Im allgemeinen zeigen alle in Rom gefundenen Bilder den gleichen Charakter und den gleichen Entwicklungsgang, wie wir ihn an den pompejanischen wahrnehmen können, nur daß sie teilweise wenigstens sorgfältigere Ausführung und feineren Geschmack bekunden.

Wenden wir uns also noch einen Augenblick nach Pompeji, um zu sehen, was in römischer Zeit geleistet ward (vgl. die zusammenfassende Besprechung bei Overbeck, Pompeji 563—611). Durch die Forschungen von A. Mau (Gemeineres a. «Pompeji») steht jetzt fest, daß die weitaus größte Masse der erhaltenen und veröffentlichten Wandgemälde erst dem letzten Jahrzehnten vor dem Untergange der Stadt (79 n. Chr.) angehört. Unsere Vorstellung vom Charakter pompejanischer Malerei beruht auf ihnen. Und doch bilden sie nur das letzte Glied einer längeren Kette. Die ältesten größeren Bilder, die durchaus von hellenistischen Schöpfungen abhängen — abgesehen von den Mosaiken, die teilweise älter sind —, lassen sich mit ziemlicher Sicherheit in Pompeji wie in Rom den ersten Jahrzehnten von Augustus Regierung zuweisen. Damals scheint die Sitte sich eingebürgert zu haben, den Genuß berühmter oder beliebter Tafelbilder auch den minder Wohlhabenden dadurch zu ermöglichen, daß man sie a fresco nachahmte und diese billigen Nachbildungen mit architektonischer Umrahmung zum Mittelpunkt der Wanddekoration machte. Denn daß diese figürlichen Darstellungen ebenso wie der ganze Wand Schmuck mit Wasserfarben auf den frischen, noch feuchten Mauerwurf (a fresco)



gemalt sind, ist durch Donners Untersuchungen (Einleitung zu Heibig, Wandgemälde der Städte Campaniens 1868) hinlänglich klargestellt. Ekaustische Malereien kommen überhaupt nicht vor, ebensowenig solche mit Leim- und Harzfarben (a tempera), da es aber auch Temperamalerei auf Holztafeln in Pompeji gegeben hat und sie nicht nur zur Aushilfe bei den Wandgemälden angewandt ist, bleibt in hohem Grade wahrscheinlich: Genueres über die Technik und die benutzten Farben Overbeck n. a. O. 368 ff.; Blümner, Wissen der Gegenwart XXX, 245 ff.; vgl. auch Worman bei Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 135.

Inwieweit sich diese inmerhin seltenen, noch vor unserer Zeitrechnung gefertigten Wandbilder von den späteren technisch und stofflich unterscheiden — von der Wanddekoration wird bei Pompeji die Rede sein —, ist noch nicht hinreichend untersucht. Einige Bemerkungen z. B. bei Mau, Gesch. d. dekorat. Wandmalerei in Pompeji (1882) 277. Das palatinische Iobild (Abb. 242) und die Gemälde Mon. Inst. X, 36/37 gehören hierher. Besser sind wir über die Bilder unterrichtet, welche in der um die erste Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr. üblichen Wanddekoration ihre Stelle fanden. In den Gegenständen tritt eine außerordentliche Mannigfaltigkeit zu Tage. Sehr beliebt sind hier die großen Landschaftsbilder mit mythologischer oder Genrestaffage (Opferszenen), meist mit einem Heiligtum im Mittelpunkt. Der heilige Baum allein (S. 296 Abb. 311) ist für diese Zeit charakteristisch. Auch bei mythologischen Darstellungen wird der landschaftliche Hintergrund besonders ausführlich behandelt (Ikaro-Bild?). Die gewöhnlich recht fein gezeichneten Figuren sind Idealgestalten, und zwar meist bekleidet. Doch fehlt es den edelgeformten Gesichtern oft an lebendigem Ausdruck. Die Zeichnung ist auch in den Details sorgfältig mit spitzem Pinsel durchgeführt, häufig freilich etwas hart und trocken. Auf schöne Linienführung ist großer Wert gelegt. Licht und Schatten gehen allmählich in einander über, die Farben sind meist etwas kalt, blaß und matt, violett, gelb, grün und blau, bisweilen lebhafter rot. Vgl. das Ikaro-Bild (nach Mau n. a. O. 320 ff.).

Farbenprächtiger, wirkungsvoller, blendender sind unzweifelhaft die Gemälde der neronischen Zeit. Es fehlt die liebevolle Sorgfalt, der feinere Sinn der früheren Meister, durchweg flüchtig mit breitem Pinsel werden die satten Farben aufgesetzt, derbe, sinnliche Wirkung wird vor allem erzielt. An die Stelle der bunten Vielseitigkeit ist größere Einförmigkeit getreten. Der Geschmack an der heroisch oder idyllisch gestimmten Landschaft scheint geschwunden zu sein; die menschliche Gestalt, nackt, in sinnlich reizenden Formen ist das unerschöpfliche Thema dieser Kunst. Demgemäß werden gerade die Stoffe beliebt, denen ein erotisches Element eigen war oder

die doch zur Schauellung des Nackten Gelegenheit boten. Erinnert sei an Poseidon und Anymone S. 78, an die Mahlzeit bei der Hetäre S. 366, an Mars und Venus S. 623, an den Hymenaios S. 705, den Narzissos (s. Art.), das Urteil des Paris (s. Art.; vgl. Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 128 Fig. 36). Ja, selbst da, wo eine Entblößung des Körpers nicht geboten war, schreckte man nicht davor zurück. Auf Linienschönheit der Umrisse ist meistens weniger Gewicht gelegt als auf Farbenwirkung und Modellierung, auf das kräftige und plastische Hervortreten der üppigen und sinnlichen Formen. Das Kolorit ist lebhaft und warm, namentlich in den Fleisch-tönen. Kräftige weiße Lichter sind oft geschickt und wirkungsvoll aufgesetzt, ohne allmähliche Übergänge in die beschatteten Teile. Ein charakteristisches Beispiel hierfür bietet die farbige Abb. 912 im Art. »Lustspiel« Taf. XVII, ein Bild, das auch wegen des sonst meist fehlenden Schlageschattens Beachtung verdient. Endlich sei auch noch des Gesichtsausdrucks gedacht. Den pompejanischen Wandmalern der vorangehenden Jahrzehnte war es nur selten gelungen, dann aber sehr fein und individuell gestaltet. Zeigen die Gesichter damals noch einen mehr oder weniger idealen Typus, so tragen sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts realistischere Züge und gehen wohl häufig den einheimischen campanischen Typus wieder. Bei den sorgfältigeren Malereien ist der Gesichtsausdruck sehr lebendig. »Wir finden aber auch auf geringeren Bildern häufig eine große Fertigkeit, den Ausdruck auch flüchtig und liederlich hingeworfener Gesichter in unzweifelhafter Weise, wenn auch ohne feinere Stancen wiederzugeben.« Zu den besten Bildern dieser Zeit gehören die beiden S. 649 und S. 723 abgebildeten Köpfe. Sie sind augenscheinlich von gleicher Hand gemalt. Man wird sich ihrer vielbewunderten Schönheit freuen können, und doch sich des Unwahren und Gezierten bewußt bleiben, das ihnen anhaftet und sich besonders in der Zeichnung des Mundes kundgibt. Gewiß ist Ausdruck im Antlitz des Achill, aber ist das der Achill, der aus Groll über eine persönliche Kränkung sein Volk ungerührt himmeln läßt, Achill in dem Augenblick, wo ihm diese Kränkung widerfährt?

Bedenken wir, daß alle diese Bilder mit den Wanddekorationen zugleich und demnach von Handwerkern ausgeführt sind, so ergibt sich, daß die Malerei zur Zeit des Nero und Vespasian noch zu technisch glänzenden Leistungen befähigt war. Wenigstens in koloristischer Hinsicht. Aber über diese tüchtigen Macher kamen sie schwerlich hinaus. Beständig wiederholen sich in Pompeji die gleichen Motive, es fehlt zwar nicht an Änderungen im einzelnen, wie sie die Rücksicht auf den Wunsch der Besteller, auf die gesamte Wanddekoration (oben S. 878), auf die entsprechenden Bilder desselben



Zimmers (Arch. Ztg. 1876 S. 1 ff. 79 ff., 1877 S. 8; Bull. Inst. 1880 p. 82) hervorruft mochte, aber oft genug sind diese Änderungen nicht eben glücklich (Hera auf dem Sessel im Parcourteil) und nie zeugen sie von wirklicher Erfindungsgabe. Die Bildchen in irdenen Häusern, deren Stoffe dem täglichen Leben der Zeit entnommen, die also offenbar selbständige Erfindungen der Wandmaler sind, tragen eine erschreckende Roheit zur Schau.

Schöpferische Talente, welche die Malerei aus den ausgeführten Geleisen wieder auf neue Bahnen hatten lenken können, scheint die Kaiserzeit nicht mehr hervorgebracht zu haben, und selbst der eine Künstler aus augusteischer Zeit, der den Zunftgenossen noch neue Anregungen geboten hat, kann, allem Anschein nach, nur als ein begabter und geschickter Dekorationsmaler betrachtet werden. Sein Name steht nicht fest. Gewöhnlich nennt man ihn *Ludius*, aber vielleicht verdienen die Namen *S. Tadius* oder *Stadius* den Vorzug. Plin. 35, 116 berichtet uns ausführlich von seinen Neuerungen: *qui primus instituit unicouissimam parietum picturam, cillas et portus ac topiaria opera u. s. f.* Besondere Arten von Prospektbildern und Malerei von Parkanlagen scheint er ins Leben gerufen zu haben (Helbig, Wandgem. 384 ff., Untersuch. 62, 100 f.; Wörmann, Landschaft 221 f.). Weitum das schönste Muster dieser Gattung ist uns in einem Zimmer der Villa ad Gallinas unweit Rom erhalten, des Landguts, das durch den Fund der berühmten Augustusstatue (S. 228 Abb. 183) besonders bekannt geworden ist. Ein reicher blühender fruchttragender Garten, bedeckt alle vier Wände. «Das ganze blühend bunte fröhliche, aber nicht wilde, sondern offenbar gehegte Dickicht macht einen ungemessen anmutigen und die Phantasie poetisch ansprechenden Eindruck. Die Ausführung ist breit und flott, zeugt aber von Sorgfalt und Gediegenheit, welche alles, was sonst in Rom oder in Campanien von antiken Wandgemälden erhalten ist, übertrifft. Sehr wahrscheinlich ist es, was schon Brunn, Bull. Inst. 1863 p. 84 vermutete, daß *Ludius* hier, in der kaiserlichen Villa, selbst Hand ans Werk gelegt hat, wie denn die Ausführung hier mehr als bei irgend einem andern antiken Wandgemälde die Hand mehr eines namhaften Künstlers als eines obakuren Handwerkers verrät. (Wörmann a. a. O. 332 f.). Eine farbige Abbildung dieser schönen Wandmalerei fehlt leider noch immer, ein Teil findet sich in der Leipz. Illustr. Ztg. vom 30. Nov. 1867. Von der Art solcher Gartenbilder, die auf *Ludius'* Anregung zurückgehen mögen, kann S. 583 Abb. 629 wenigstens einen schwachen Begriff geben.

Aber es bleibt doch auch diese Gartenmalerei, so erfreulich und anziehend sie in ihren besten Leistungen gewesen sein wird, nur Dekorationsmalerei, und es ist unwahrscheinlich, daß sich die

Kunst darüber hinaus noch aufgeschwungen hat. Mag sie sich auch noch bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts, worauf verschiedene Anzeichen schließen lassen (s. z. B. Mau a. a. O. 456 ff.), auf einer gewissen Höhe gehalten haben und im Stande geblieben sein, anmutige und dem Zweck entsprechende Schöpfungen hervorzubringen, jedenfalls ist nachher der Verfall um so rascher und unauffälliger eingetreten.

(V. R.)

**Malergerät** findet sich auf pompejanischen Wandbildern zuweilen dargestellt. Seit hellenistischer Zeit fand die Malerei Geschmack an der Nachbildung des wirklichen Lebens, wie es vorher nur Vasenmaler versucht hatten, und so blieb denn auch das Maleratelier nicht ausgeschlossen. Helbig, Wandgem. N. 1537 (abgeb. Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. V N. 6, zeigt uns eine solche Werkstatt mit karikiert zwerghaften Gestalten. Ein Porträt ist in Arbeit. Auf einem Schemel sitzt der Künstler vor der Staffelei (*επιταξ, κύλας*) und malt auf der umrahnten Tafel den Kopf des ihm gegenüber sitzenden Mannes. Seine Palette sieht man nicht. Neben ihm sind auf der Platte eines niedrigen Tisches in drei Reihen die Farben, anscheinend 15 verschiedene, zu seinem Gebrauche aufgesetzt. Ein größeres Henkelgefäß (mit der Flüssigkeit zum Anfeuchten des Pinsels?) steht daneben auf dem Boden. Die Tätigkeit eines dritten Zwerges ist unklar. Er sitzt an der Seite eines großen flachen Beckens oder einer Scheibe, auf der er zu rühren scheint. Ob das Gefäß auf Kohlen steht, ist fraglich. Möglicherweise reibt er Farben, von farbenreibenden Gehilfen erzählt ja auch die bekannte Anekdote von Apelles (Plin. 35, 85). — Ein zweites Bild (Helbig N. 1443, abgeb. unter «Polychromie») führt uns zu einer Malerin. Ein umrahntes Tafelbild steht vor ihr am Boden, auf der Linken hält sie die scheibenförmige Palette, und taucht mit der Rechten den Pinsel in einen neben ihr stehenden flachen viereckigen Kasten, dessen Deckel geöffnet ist. Es ist der Farbkasten, die *arcula lucidata* (Varro r. r. III, 17: *Pansias et ceteri pictores eiusdem generis lucidatos habent arculas, ubi discolors sint ceræ*).

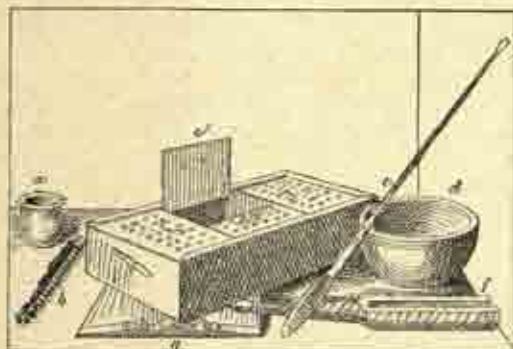
Eine ganze Sammlung von Malergerätschaften fand sich in einem Frauengrab in der Vendée, die wichtigsten sind zusammengestellt auf den Abb. 351, 352 (nach Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 Taf. V N. 10, 11). Da sehen wir Abb. 351 den Farbkasten aus feinen Bronzeplatten gebildet, mit vier Abteilungen, deren jede durch ein silbernes Gitter geschlossen werden konnte. Darunter liegt *g* eine Platte von Basalt zum Anmischen und Mischen der Farben, *d* ist ein kleiner Mörser von Bronze, *f* eine kleine Schaufel von Krystall, die Goldfarbe enthält, *a* ein Krug von braunem Glas, *b* ein Messer mit zierlichem Heft aus Zedernholz. Die beiden langen



Bronzestöpselchen fanden in dem Behälter *f* (Abb. 952) ihren Platz, *a* ist ein Mörser von Alabaster, dazu gehören die beiden Reibsteine *b* und *c* von Alabaster und Krystall, *d* und *e* sind Farbstoffe — Vgl. O. Jahn, Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 S. 298—305.

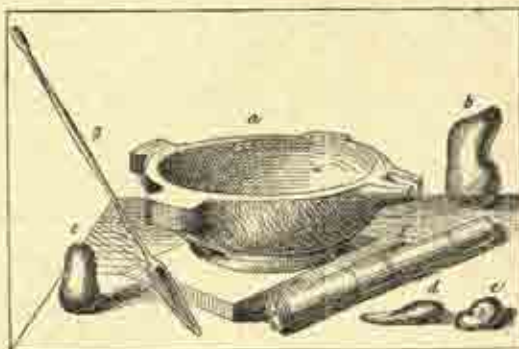
[v. R.]

(Plut. Marc. 7. 8; Liv. epit. XX). Wie Plutarch angibt, wird die Rüstung nebst Helm und zwei Schilden (des Parallelismus halber) an einen Baum befestigt in den durch vier Säulen, Stufen und Altar bezeichneten Tempel getragen. Daneben die Angabe: *Consul quinquies* (von 212—208). [Bm]



951 (Zu Seite 880.)

Malergerät.



952 (Zu Seite 880.)

Mantel s. Chlamys, Himation, Kleidung.

**Marcellus.** M. Claudius Marcellus, der Eroberer von Syrakus, ist porträtiert auf einer Silbermünze des Lentulus Marcellinus (wahrscheinlich 48 v. Chr.). Das Bild wird durch die beigesetzte Triquetra als das seinige beglaubigt. Da von ihm Statuen in Syrakus (Cic. Verr. II, 2, 21), in Rhodus (Plut. Marc. 30) und jedenfalls auch in Rom existierten, so darf das unter Trajan wiederholte Gepräge für ikonisch und charakteristisch gelten. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, 30. »Es ist ein altlicher bartloser Kopf mit kahler Stirn und energischer, hinten stark ausladender Schädelbildung; die Nase gebogen, alle Formen von knöchiger

Markt s. Art. »Athen«, »Pompeji«, »Rom«.

L. Der griechische Markt, *agorá*. »Die Griechen legen ihre Märkte im Viereck an mit geräumigen und doppelten Säulenhallen und schmücken diese mit dichtstehenden Säulen und steinernen oder marmornen Gebäuden und bringen über der Decke Gänge an« (s. Vitruv. V, 1, 1). Derartige Anlagen gehören natürlich erst der späteren Zeit an, als man ganze Städte plan- und regelmäßig anlegte. Solche Märkte sind uns erhalten auf Delos, in Aphrodisias in Karien, in den späteren Marktbauten östlich von dem sog. Agorathore zu Athen (s. oben S. 173). Bei Städten, welche sich erst allmählich entwickelt haben, zeigt der Markt, der ursprünglich einer weiteren architektonischen Ausstattung gar nicht bedurfte, eine weniger regelmäßige Form, so z. B. in Athen. Nach Pausanias VI, 24, 2 scheint die planmäßige Anlage der Märkte eine kleinasiatische Erfindung gewesen zu sein, da er bemerkt: »Der Markt zu Elis ist nicht wie in den ionischen und den Ioniern benachbarten griechischen Städten eingerichtet, sondern nach der älteren Art.« Welche Fülle von Gebäuden sakraler und profaner Natur den Markt einer griechischen Großstadt umgaben, haben wir bei Betrachtung der Agora von Athen (S. 163 ff.) gesehen. Von der architektonischen Gestaltung dieser Bauten können wir uns nur zum geringsten Teil eine Vorstellung machen, da uns nur wenig Reste erhalten sind. Die beste Anschauung haben wir von den Stöcken, den Säulenhallen, welche zu Verkauf, Gerichts- und sonstigen Amtszwecken, ferner zum Lustwandeln dienten. Aus Pausanias VI, 24, 4 kennen wir die korkyräische Halle zu Elis, welche im dorischen Stile erbaut war, wie es scheint in der Form eines Peripteraltempels mit einer in der



953 a

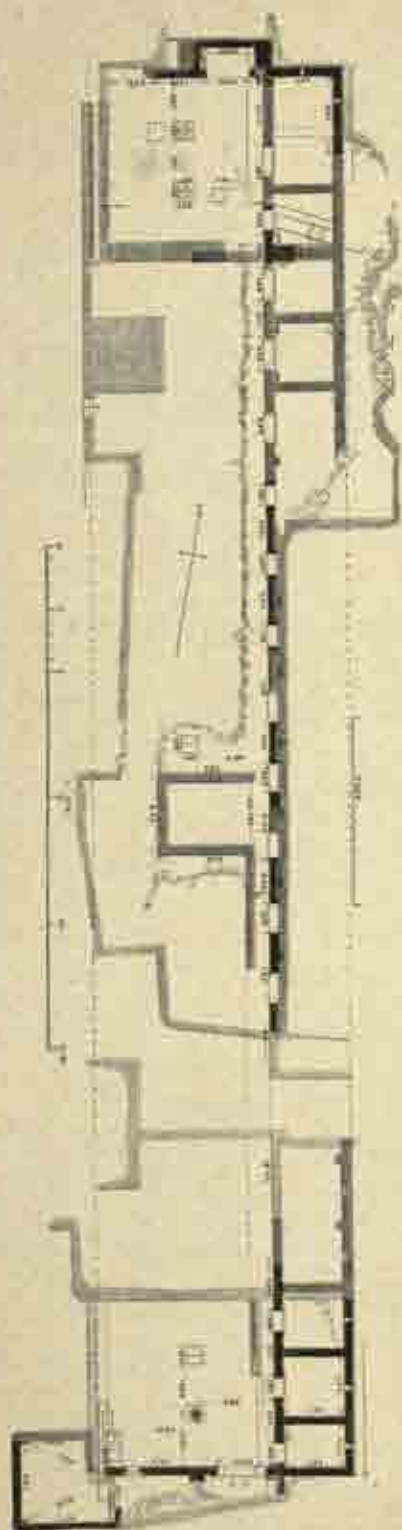


953 b

Magerkeit.« Hinter dem Kopfe die Triquetra, das Wahrzeichen Siciliens. (Dies Zeichen kommt übrigens auch auf Münzen kleinasiatischer Länder vor, und trägt auch in der Mitte ein geflügeltes Medusenhaupt, z. B. Cohen méd. consul. pl. VI Aquilina 10.) Unsere Abb. 953 a, b, nach Cohen méd. consul. pl. XII Claudia 4. Mehrere andre sog. Marcellusköpfe (namentlich der so benannte im Capitol, Rightetti II, 367) haben mit diesem charaktervollen Bildnisse nichts gemein. Der Revers unserer Münze zeigt die Weihung der *spolia opima*, welche Marcellus von dem Gallierfürsten Viridomarus in der Schlacht bei Clastidium im Jahre 222 erbeutet hatte, im Tempel des Jupiter Feretrius

Denkmäler d. klass. Altertums.





564 Grundriss der Halle des Königs Attalos in Athen

Langsachse in der Mitte hinlaufenden Wand, welche die Dachbretter trug. Ähnlicher Art, nur mit einer Säulenreihe statt der Wand in der Mitte, sind uns noch erhalten die sog. Basiliken in Pästum (s. oben S. 271) und die Markthalle zu Thorikos in Attika, beide dorischen Stiles.

Am interessantesten aber ist für uns die Halle des Königs Attalos II. von Pergamon zu Athen (vgl. oben S. 167). Abb. 954 u. 955 zeigt uns nach Bohrs Aufnahmen in der Zeitschr. f. Bauw. 1882 Taf. 52 u. 53 den Situationsplan des Baues in seinem jetzigen Zustande, sowie Aufriss und Profil der Halle in Restauration. Aus der Inschrift des Epistyls erfahren wir, daß Attalos II. von Pergamon (159—138 v. Chr.) der Stifter der Halle war. Das Ganze bildete einen langgestreckten Bau von 112 m Länge und 19,50 m Tiefe. Dieser Bau besteht aus einer nach der einen Langseite sich öffnenden doppelstöckigen Säulenhalle, welche im unteren Stock durch eine zweite Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt wurde, während der obere Stock ungeteilt war. Hinter der Halle lagen in beiden Stockwerken je 21 geschlossene, durch Thüren zugängliche Gemächer. Während die Hallen dem Verkaufe und Verkehre dienten, nahmen die Gemächer nachts die Waren und Vorräte auf. Die untere Halle war nach der Marktseite durch 45 dorische Säulen geöffnet. Die Säulen sind im unteren Drittel ankanneliert, um bei dem großen Verkehr nicht beschädigt zu werden, oben zeigen sie Kanäle mit ionischen Stegen. Die Decke wurde zwischen den Frontsäulen und der Frontwand der Gemächer gestützt von 22 ankannelierten Säulen mit attischer Basis und kelchartigem Blattkapitel (ähnlich dem bei der gleichzeitigen Halle des Tempels der Athena zu Pergamon verwendeten). Die Decke war bei der großen Spannweite (6 m) natürlich von Holz. Das obere Geschloß, welches keine Mittelstützen hatte, also einschiffig war, zeigt nach der Frontseite an Oblongpfeiler gelehnte ionische Dreiviertelsäulen. Zwischen den Pfeilern sind Brüstungen angebracht, welche in ihrer Ausschmückung Gitterwerk aus Metall nachahmen. Das untere Gebälk zeigt dorische Form mit niederem Epistyl und zwei triglyphischem System, d. h. über jedem Interkolumnium stehen zwei Triglyphen, das der oberen ist ebenfalls dorisch gebildet mit sehr niedrigem zweigeteiltem Epistyl und dreitriglyphischem System, dabei ist das Kranzgesims nicht unterbrochen, sondern kräftig rechtwinklig vor, und die Vase tragen keine Tropfen. Die Sima ist geschmückt mit Löwenköpfen und Stirnziegeln. Nur die über den Säulen befindlichen Löwenköpfe sind durchbrochen, ganz der Vorschrift des Vitruv entsprechend (III, 5, 15), damit das herabströmende Wasser nicht die durch die Interkolumnien Eintretenden überschütte. Die Frontseite zeigte keinen Giebel, wohl aber die Schmalseiten. Letztere hatten in ihrer Mitte mit Marmorsinken ausgestattete viereckige Ausbauten (Exedren), welche, was besonders zu beachten, gewölbt waren. An der Südseite führte eine freiliegende Treppe zum Oberstock, eine Anordnung, welche sich an der Nordseite vielleicht wiederholte. Der Bau der Gemächer, welcher nicht wie der Säulenhall in Marmor, sondern nur in Poros ausgeführt ist, ist sehr einfach. Sie sind zugänglich durch Thüren und werden außer durch diese, durch schmale Schlitzfenster beleuchtet. Die Bauweise ist pseudisodoni, d. h. die Plinthschichten haben



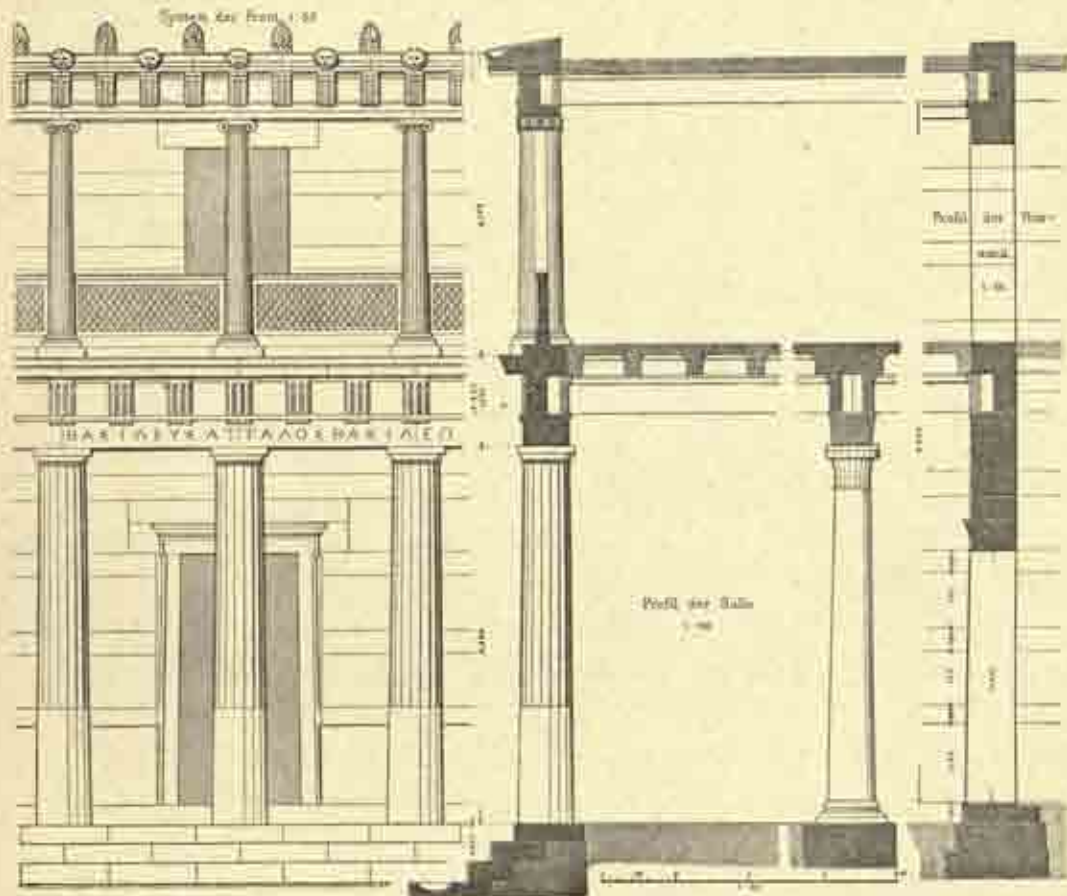
abwechselnd höhere und niedrigeres Maße. In baugeschichtlicher Hinsicht ist das Werk als ein Erzeugnis der hellenistischen Zeit mit seinen Abweichungen von den Bauten der griechischen Blütezeit von höchstem Interesse.

Eine andre Form als die an den Langseiten geöffneten Kaufhallen hatten diejenigen Hallen, in denen die Staatsbeamten ihre Sitzungen abhielten. Dies geht aus der Beschreibung der Halle der Hellanodiken zu Elis bei Pausanias (VI, 24, 2) hervor, welche

Exedra. Die athenische Königshalle erscheint also als das offenbare Vorbild der römischen Basilika.

II. Der römische Markt, *forum*, s. Art. »Pompeji« und »Rom«. [J]

**Marktverkehr.** Das Leben und Treiben auf dem Marktplatz einer mittelgroßen Provinzialstadt des alten Italiens wird uns außerordentlich anschaulich in einer Reihe von Wandgemälden geschildert, welche im vorigen Jahrhundert in Herculaneum gefunden worden sind und von denen wir hier die wichtigsten unter



956. Halle des Königs Areus in Athen. (Zu Seite 882.)

dreischiffig war. Für die Königshalle zu Athen (s. oben S. 163) hat K. Lange (Haus und Halle 1885 S. 60–104) die Form der Basilika als wahrscheinlich dargelegt. Es war darnach die Königshalle ein rechteckiger im Innern durch Säulenreihen, welche auch an den Schmalseiten herungingen, in drei Schiffe, ein breiteres Mittelschiff und zwei schmalen Seitenschiffe, geteilter Bau mit erhöhtem Mittelschiff, dessen die Seitenschiffe überragende Mauern durch Fenster durchbrochen waren, an der einen Schmalseite, der Eingangsseite, versehen mit einer Säulenhalle (Prothyron), auf der entgegengesetzten mit einer

Abb. 956 und 957–960 auf Taf. XXIII, nach O. Jahn, Abhandl. d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch. XII Taf. 1–3 wiedergehen. Säulen mit korinthischen Kapitälern bilden den allen Darstellungen gemeinschaftlichen Hintergrund, außerdem sehen wir verschiedentlich noch anderweitigen architektonischen Hintergrund: eine Wand mit Fenstern, eine Gitterthür, ein Doppeltür u. dergl. Abb. 956 auf S. 884 führt uns eine Scene vor dem Laden eines Tuchhändlers vor. Das Gewölbe mit Tisch ist im Hintergrunde sichtbar; vorn links sitzen zwei Frauen auf einer Bank und lassen sich von Verkäufer ein Stück Tuch

zeigen, welches dieser mit erhobener Rechten preist, während die eine Frau die Qualität des Stoffes zu prüfen scheint; hinter den Frauen steht in aufrechter Haltung eine Dienerin, die sie bei ihrem Ausgange begleitet hat. Rechts verhandelt ein zweiter Verkäufer in kurzer Tunika mit zwei andren Frauen, die ihm aufmerksam zuhören; ob er ihnen in den ausgebreiteten Händen etwas zeigt oder bloß ihnen zuredet, ist nicht mehr zu erkennen. Auch auf Abb. 957 auf Taf. XXIII wird zunächst um Tücher gehandelt, links sehen wir eine Frau mit erhobenem Zeigefinger zu dem, ein ausgebreitetes Stück Zeug haltenden Verkäufer sprechen; rechts davon ist eine ähnliche Gruppe dargestellt, daneben eine einzelne Frau, welche einen gekauften Stoff über die Schulter hängt zu

seine Brote auf ein, auf zwei Böcken ruhendes Brett gelegt, teils offen, teils in einem hohen Korb; ein flacherer, aber breiter Henkelkorb, ebenfalls mit Broten gefüllt, steht noch am Boden. Vor dem Verkaufsstande steht ein Knabe, der mit beiden Händen einen kleinen gefüllten Korb von der Tafel zu haben scheint; daneben steht ein Mann, der, wie der Gestus seiner Rechten andeutet, mit dem Verkäufer über den Preis der Ware unterhandelt (vgl. hierzu Abb. 525). — Nicht recht deutlich ist, womit der in Abb. 958 auf Taf. XXIII links dargestellte Verkäufer handelt. Der Tisch, vor dem er sitzt, ist mit allerlei undeutlichen Gegenständen besetzt; da einige darunter Vögel, andere Fischen gleichen, so glaubt Jahn, hier einen Viktualienhändler zu erkennen, zu welcher Annahme



956 Vor dem Tuchladen. (Zu Seite 585.)

haben scheint. Daran schließt sich der Verkaufsstand eines Kupferschmiedes, welcher Kessel und andre Metallgefäße feilhält; er steht in der Mitte seiner ausgestellten Waren und hält in der Linken einen Kessel, während er mit der Rechten ein Stäbchen hineinsteckt, wie Jahn richtig erklärt, will er dem vor ihm stehenden Käufer durch den hellen Klang des Erzes zeigen, daß das Gefäß wohl erhalten und nirgends geboresen oder geflickt ist. Der Käufer streckt die Rechte aus, als mache er dazu irgend eine Bemerkung; neben ihm steht ein kleiner Knabe in kurzer Tunika, mit einem Henkelkorbe am Arm. Links steht ein andrer Käufer, der ein vom Boden aufgehobenes Gefäß mit Henkel prüfenden Blickes beschaunt; im Hintergrunde ist ein Arbeiter, vor einem Amboss knieend, beschäftigt, irgend einen Gegenstand mit dem Hammer zu bearbeiten. Ganz rechts ist der Stand eines Brotverkäufers. Derselbe hat

die neben dem Tisch auf der Erde stehenden Krüge wohl stimmen. Der Verkäufer, der gebückt hinter seinem Stande sitzt und beide Arme auf die Knie gelegt hat, scheint eingeschlafen zu sein; ein Mann hinter ihm klopft ihm auf die Schulter, um ihn darauf aufmerksam zu machen, daß zwei Knaben, ein kleinerer und ein größerer, etwas kaufen wollen. Von letzteren hat der ältere einen Henkelkorb am linken Arm, während der andre dem Verkäufer ein Gefäß entgegenstreckt. Im Hintergrunde stehen verschiedene Personen an den Säulen des Forums. — Weiter nach rechts finden wir den Verkaufsstand eines Schuhmachers. Rechts und links sitzen hier auf zwei Bänken je zwei Frauen; die eine links hält ein kleines nacktes Kind auf dem Schoß. Zwischen ihnen, nach links gewandt, steht der Verkäufer, derselbe hält in der Rechten einen Schuh, auf den er mit einem in der Linken gehaltenen Stäbchen







Tuchhändler

907 (Zu Seite 884.)

Kupferschmelz.

Brotverkauf.



Viehauktionsmeister (7)

908 (Zu Seite 884.)

Schuhverkauf.



Fruchthändler (7)

Garkoch.

909 (Zu Seite 886.)



900: Pflanzens. (Zu Seite 886.)





hinweist. An der zwischen den Säulen befindlichen niedrigen Mauer sind paarweise Fußsohlen gemalt, welche wohl die Auslage des Schusters vorstellen sollen. Zu beiden Seiten des Gitters sieht man, wie in Abb. 960, Reiterstatuen; in der Kaiserzeit, wo die Ehre einer öffentlichen Bildsäule nicht mehr viel besagen wollte, waren dergleichen auch in kleineren Provinzialstädten ein ganz gewöhnlicher Schmuck des Forums. — Auf Abb. 959 auf Taf. XXIII sehen wir wieder den Tisch eines Verkäufers, bedeckt mit undeutlichen Gegenständen, am Boden steht ein Eimer mit Henkel, eine Schüssel und ein anscheinend mit Früchten gefüllter Korb. Der Verkäufer steht hinter dem Tischchen, ein davor stehendes Mädchen scheint die verkäuflichen Waren zu mustern. Rechts hiervon sehen wir zunächst zwei Frauen im Gespräch mit einem Mann; weiterhin einen Garkoch bei einem Kessel, unter welchem Feuer angemacht ist. Der Koch hat ein kleines Henkelgefäß aus dem Kessel gefüllt und hebt es an einer Gabel oder Zange heraus; der Inhalt scheint für den links stehenden Käufer bestimmt, während der von rechts Nahende mit dem Stock und der bittend erhobenen Rechten vermutlich ein Bettler ist, welchen der Verkäufer abweisend an bescheiden scheint. Auch hier stehen einige unbeteiligte Personen im Hintergrund. Abb. 960 auf Taf. XXIII endlich zeigt uns vier Personen, welche das auf einem langen Brett vor drei Reiterstatuen angebrachte Album, d. h. die Tafel mit den öffentlichen Bekanntmachungen von amtlichen Verordnungen, Spielen u. dergl. zu lesen im Begriff sind. — Das zur gleichen Serie von Forumsbildern gehörige Bild einer öffentlichen Schule s. im Art. »Schulen«.

**Mars.** Daß dieser italische Haupt- und Stammgott ursprünglich zu dem griechischen Ares keine Beziehung hat, wird jetzt allgemein angenommen. Auch ein Parallelismus mit Apollon, der sich auf einzelne Symbole stützt, ist wertlos für die ganze Entwicklung. Mars ist in älterer Zeit ein Natur- und Jahresgott, der im Frühlingsmonate waltet (Martius, März); sein heiliges Tier der Wolf, sein geweihter Baum die Eiche. Man opferte ihm Früchte des Feldes, Pferde und alles nutzbare Vieh: das *ver sacrum*, ehemals wohl Stellvertretung des Menschenopfers, trug vornehmlich dazu bei, ihm für die einseitige Auffassung späterer Geschlechter immer mehr zum Kriegsgotte schlechthin zu machen, als welchen ihn der ausgebildete römische Staat verehrt. Sein Bild oder vielmehr sein Symbol war in vielen italischen Städten und auch in Rom die heilige Lanze oder hier vielmehr zwei Lanzen, des Mars und des Quirinus, welche seit der Doppelherrschaft in dem Heiligtume der Königsburg aufbewahrt wurden; wenn sie sich von selbst bewegten, war es ein böses, Sühnung forderndes Vorzeichen. Vgl. Plut. Rom. 29. Bei Geil. Noct. Att. 4, 6 heißt es in einem Senatsbeschlusse: *pontifex*

*montavit in sacro regis hastas Martias moviam*, vgl. Liv. 40, 19 u. a. bei Preller, Röm. Myth. I, 339. Die Priester des kriegerischen Mars sind die Salier (s. Art.); als eigentlicher Schlachtengott wird er selbst zum Gradivus (nach Serv. Aen. 3, 35: *gradivum*, ὁδοποιὸν Ἀργεῖον i. e. *crasilem in proclia*), der nun schon leibhaftig im Kampfe erscheint, so 282 v. Chr., wo er als Mann von hochragender Gestalt (*eximiae magnitudinis juvenis* Valer. Max. I, 8, 6), einen Helm mit zwei Federbüschen auf dem Haupte, bei Erstürmung des feindlichen Lagers voranschreitet. Auf römischen Familienmünzen wird von nun ab das Bild des Gottes ebenfalls in kriegerischem Schmucke dargestellt, jugendlich und behelmt, und mit hohem Federbusch auf dem Helme, wie er sich auch bei den Samiten findet und italischer Branch war; vgl. Liv. 9, 40 u. Preller a. a. O. S. 349 Anm. 2. (Auch der doppelte Helmbusch des Romulus — *geminae stant vertice cristae* Verg. Aen. 6, 779 — ist wohl eine vom Tempelbilde des Mars entlehnte Auszeichnung. Vgl. Valer. Max. I, 8, 6: *galca duobus distincta pennis* und das unteritalische Vasenbild vom rasenden Herakles oben S. 665 Abb. 732 und Brunn urne etrusche tav. 33, 15 u. 16 bei den links stehenden Krieger.) Wann ein solches Bildnis, von etruskischer oder griechischer Künstlerhand, zuerst aufgestellt wurde, wissen wir nicht. In dem Marstempel an der porta Capena, der gleich nach dem Abzuge der Gallier geweiht worden war (Liv. 6, 5), befand sich ein Bild des Gottes, welches bei Hannibals Annäherung im Jahre 217 Schweifs vergoß nach Liv. 22, 1, 12: ob die dabei erwähnten *simulacra luporum* etwa daneben standen oder nur Reliefzierden des Helmes waren, steht dahin. Ein vollkommen griechischer Tempel und von Griechenhand wurde dem Mars in der Nähe des Circus Flaminius vom Konsul Brutus Callaicus 132 erbaut und darin ein sitzender Koloss des griechischen Ares (von Skopas) aufgestellt, den man jetzt anfangs vollständig dem römischen Gotte gleichzuachten. Der Tempel des Mars Ultor, den Augustus zur Aufnahme der von den Parthern zurückgegebenen Feldzeichen auf dem Capitol erbaut, enthielt ein Standbild, welches nach den mehrfachen Abbildungen auf Münzen (Wieseler II, 254) in der rechten Hand einen Legionsadler, in der linken ein andres Feldzeichen trug (Preller a. a. O. I, 368). In einem weit größeren Prachtbau für denselben Gott auf dem Forum Augusti sah man im Innern Venus genetrix und Mars, vor der Thür stand am Eingange der geprellte Ehemann Vulcan; vgl. Ovid. Trist. 2, 296: *stat Venus Ultori juncta, cir ante fores*, nach Verbesserung Haupte bei Lachmann ad Lucr. III, 954. Den glänzenden Schmuck dieses Tempels schildert Ovid. Fast. 5, 549 ff. Die Statuengruppe soll nachgeahmt sein in einem Relief, beschrieben Annal. Inst. 1863 S. 367. Für spätere Darstellungen des Mars vgl. »Ares« S. 117 ff. Der



einzig wirkliche Mythos des Mars, seine Liebschaft mit Ilia oder Rhea Silvia, findet sich mehrfach dargestellt, und zwar öfters gerade in der von Lessing, Laokoon Kap. 7 bezweifelte Art (vgl. darüber Blümner in der Ausgabe des Laokoon II S. 548 ff.), so daß der Gott herabschwebt, ohne jedoch beflügelt zu sein, übereinstimmend mit dem Ausdrucke Juvenals II, 107: *audam effigiem cipeo venientia et hasta pendentisque dei*. Der bei Lessing besprochene geschnittene Stein (oder ein ganz ähnlicher) ist abgebildet bei Wieseler, Denkm. II, 253. Ebenso auf einem Gemälde aus den Thermen des Titus, welches wir hier (Abb. 961) nach Wieseler, Denkm. II, 253 wiedergeben. Hier kommt Mars im Hintergrunde aus den Wolken, aber nicht von ihnen getragen, herabgeschwebt, wie seine Haltung dies anmutig ausdrückt; er ist nackt (Juven. *nuda effigies*), übrigens mit Helm, Schild und Lanze versehen, auch das Schwert hängt ihm zur Seite, die Chlamys flattert im Luftzuge hinterher. Unten am Fluße liegt Rhea in einer der schlafenden Ariadne ähnlichen Stellung hingestreckt hinter einem Felsen, neben welchem Schilfrohr wächst; zu ihren Füßen sitzt der Schlafgott (*Somnus*), als bärtiger Greis gebildet (vgl. oben S. 707 Abb. 770), mit dem Mohntengel im Arme und kleinen



III. Mars zu Rhea Silvia herabschwebend.

Flügeln (wie von Fledermäusen, nach Blümner) am Haupte. Rechts unten füllt die Scene ein Hirt, welcher mit der Geberde des Erstaunens davonsteht. — Frei variiert ist diese Darstellung auf dem Relief der Ara Casali (s. Art. *Ares* S. 119 Abb. 125), wo Mars, ebenso bekleidet und gerüstet, aber schon auf der Erde angelangt, von rechts auf Ilia zuschreitet. Neben dieser sitzt der Tibergott ziemlich aufrecht, um den hohen Wasserstand anzudeuten (Wieseler ?), sein Arm umschlingt einen palmähnlich gebildeten Baum, während der zugenagelte Feigenbaum (*ficus Humilis*) hinter der schlafenden Ilia seine krummen Äste ausbreitet. — Ähnliche Darstellungen auf Reliefs: Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 40, 2, 118; Rochette, Mon.

inéd. 8, 2; Beaudouin, Lateran N. 47; Millin, G. M. 653, 654; Overbeck, Kunstmyth. III, 130; Preller, Röm. Myth. I<sup>o</sup> S. 347, 2. — Eine seltsame Vorstellung des Mars als Kind mit Schild und Lanze, von Menerva als Wärterin über eine Tonne mit flammendem Feuer gehalten, im Beisein von Jupiter, Juno, Mercur, Hercules, Apollo, Liber, Victoria auf der einen, Diana und Fortuna auf der andern Seite, Zeichnung einer präenestischen Cista Mon. Inst. IX, 58, versucht Michaelis, Annal. Inst. 1873 p. 221 auf dunkle römische Mythen und Gebräuche zu beziehen. — Obrius s. Art. *Salus*.

(Bm)

**Marsyas**, der abwechselnd Satyr oder Silen genannt wird, seitdem er durch die ihm Unglück bringende Flötenmusik mit Athena und Apollon in mythische Verbindung gebracht wurde, ist ursprünglich ein ernsthafter phrygischer Gott (auch noch später verehrt), der Eponym des Flusses Marsyas, welcher mitten in der Stadt Kelainai (später Apameia Kibotos) aus dem Burgfelsen mit großer Wassermasse hervorbricht und durch Tropfsteinhöhlen, in welchen man ein aufgehängtes Fell zu erblicken glaubte, zu der Sage von der Schindung des Damons durch den hellenischen Gott Veranlassung bot. Kaum irgendwo liegen die lokalen, etymologischen

und symbolischen Elemente, aus welchen der Mythos sich gebildet hat, so klar vor wie hier. Der Flußgott, welcher über Felsen rauscht und Melodien zu spielen scheint, läßt an seinen Ufern im Thal Aulocrenae (d. i. Flötenquelle) das Schilfrohr wachsen, woraus die von ihm erfundene Flöte gefertigt wird (Plin. 5, 106), die Flöte, nach deren Schall er selbst zu Ehren der großen Göttermutter tanzt und springt. Als Wasserspender hält er den Schlauch (*ἀράξ*), ein abgezogenes, roh zusammengeknüftes Ziegenfell, aus welchem die Brunnen seine ihr Wasser zu ergießen pflegen, und sein Name selbst, ursprünglich *Μάρσας*, dann im Griechischen lauthlich bequemer gemacht *Μαρσύης* und anklingend an *μαρσίνος*, *marcupinus* (Beutel, Sack), kam nach



der Ausbreitung des Apollonkultus den hellenischen Gefühle von der Superiorität apollonischer Musik über barbarisch wildes Flötengekreisch zu Hilfe und führte zu der Erfindung des Märchens von seiner Vernichtung, dessen Ausmalung zum größeren Teile attischen Satyrnramen verdankt wird. Hauptstellen Herod. VII, 26; Xen. Anab. I, 2, 8; Paus. X, 30, 5; Strab. 578; Liv. 38, 13; Ovid. Met. VI, 383. — Dunkler ist die Beziehung der Marsyasstatue auf Märkten italischer Städte und namentlich in Rom. Eher als auf bürgerliche Freiheit (*libertatis indicium* bei Serv. ad Verg. Aen. IV, 58) scheint sie auf Fülle und Reichtum (dann zu lesen *uber-tas*) ursprünglich des Wassers, auch vielleicht auf karnevalistische Ausgelassenheit zu deuten. Der Silen war, nach Reliefs und Münzen, nackt und ziemlich würdelos, einen Schlauch auf dem Rücken tragend und mit hoch ausgestreckter rechter Hand (*erecta manus*) dargestellt. S. Jordan, Marsyas auf dem Forum in Rom, Berl. 1888, welchem der Deutung auf Freiheit ein Volkswitz oder Mißverständnis zu Grunde zu liegen scheint. Vgl. auch Schol. Hor. Sat. I, 6, 129 und *Elite céram.* II p. 195 n. 2.

Die Erzählung, welche in Attika erfunden ist und den Stolz des musisch gebildeten Atheners atmet, daß Athena die Flöte zwar erfunden, nach böotischer Sage, Pind. Pyth. 12, 20 ff., aber weggeworfen habe (Athen. 616 E; man vgl. Plut. Aleib. 2), gab Anlaß zu einem berühmten Kunstwerke, s. darüber Art. «Myron». Auf dem flüchtigen Gemälde einer Vase von Canossa versucht Athena das Flötenspiel (Annal. Inst. 1879 p. 21 bis 78 tav. D). Die Göttin sitzt auf ihrer Algis und bläst auf zwei Flöten, während ein Satyr ihr den Spiegel vorhält, um ihr die verzerrten Züge zu zeigen; vgl. Plut. Moral. II, 456 B: οὐτι πρόπει το σῆμα τοὺς αὐλοῦς μέθεσ καὶ ὅπλα



Der Waiserrat des Marsyas mit Apoll. (Zu Seite 888.)





883 Marsyas vor der Schlachtung. (Zu Seite 889.)

ἀδ' αὖ καὶ ῥυδῆος ἐδ' αὖ ῥυδῆος. Hinter ihr erscheint Marsyas mit derselben Gesterbe des Erstaunens, wie auf der berühmten Skulptur des Myron; er ist erschüttert, die weggeworfenen Flöten sofort zu ergreifen. Rechts und links Satyr und Bacchantin; links oben im Hintergrunde lagert Zeus. Michaelis hat mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen (Annal. Inst. 1858 p. 298 ff.), daß die stehende Form der Fabel, wie sie am genauesten bei Hygin. fab. 165 erzählt wird, einem attischen Drama entstammte, vielleicht des Euripides; schon die Verwendung des Skythen als Schänders spricht dafür. Eine Seltsamkeit in der Erzählung Apollodors aber (I, 4, 2), wonach Apollon den Sieg erst davontrug, als er die Kithar umkehrte (ἄρπάζας τὴν κίθαρ, Hygin. *versabat citharam*) und so spielte, was Marsyas mit der Flöte nicht nachmachen konnte, hat er so wenig wie die früheren Erklärer aufzuheben vermocht. Nach Diodor III, 59 aber sang Apollon zum Zitherspiel, was Marsyas bei der Flöte nicht konnte, und machte dadurch den Kampf ungleich. Die Annahme von Salmassius, daß Apollon die Weise oder Tonart verändert habe, wozu nach Paus. IX, 12, 4 andre Flöten erforderlich gewesen wären, ist wegen des Ausdrucks bedenklich.

Als hervorragendes Kunstwerk aus dem Altertum wird erwähnt (Plin. 35, 66) das Gemälde des Zenxis: der gefesselte Marsyas, später im Tempel der Concordia zu Rom (*Marsyas religatus*). Brunn glaubt die Situation des Bildes ungefähr bei Philostr. im. 2 wiederzuerkennen: Marsyas an die Fichte gebunden, der Skythe vor ihm das Messer wetzend, Apollon gegenüber in seliger Ruhe, der Chor der Satyrn trauernd.

Die bedeutende Zahl der übrig gebliebenen Kunstwerke mit Darstellungen des Marsyasmythos besteht meist aus Vasenbildern und römischen Sarkophagreliefs. Von der letzteren Gattung eine Probe hier voranzustellen veranlaßt der Umstand, daß in ihnen mit Wahrscheinlichkeit freie Nachbildungen älterer Reliefs und auch wohl größer, von bedeutenden Meistern geschaffener Statuengruppen erkannt werden dürfen. Unter diesen meist schlecht gearbeiteten und mit Figuren überladenen Bildwerken zeichnet sich durch Einfachheit aus der große Sarkophag, welcher 1853 in den toskanischen Maremmen gefunden wurde (Abb. 962, nach Mon. Inst. VI, 18) und weniger Verstümmelungen als die meisten andern zeigt. In der Mitte steht der schon siegesgewisse Apollon aufrecht, nackt, mit der Kithar, mit erhabener Verachtung den Gegner von der Seite anblickend. Dieser steht härtig, mit grober satyrhafter Gesichtsbildung und spitzigen Ohren ihm zugewandt, da und bläst anscheinend mit Anstrengung und Eifer auf der großen Flöte. Durch ein vorn zusammengeknötetes Wolfspelz und die hinter ihm aufgehängte Syrinx nebst dem Hirtenstabe ist seine Natur als

Waldgotttheit in römischer Weise noch näher charakterisiert. Hinter ihm steht Athena, seine Gönnerin (wie auch sonst), mit Helm und Schild, während ihre Schlange sich an der von ihrer Rechten gehaltenen Lanze aufringelt. Aber auf Apollon eilt schon die geflügelte Siegesgöttin zu, welche in der abgebrochenen rechten Hand den Kranz hielt und durch ihren nach links und oben gerichteten Blick anzeigt, daß sie nur den Wink (des Zeus?) erwartet, um den Gott zu krönen. Der zu ihren Füßen gelagerte bärtige Flußgott, durch die Wasserurne und das Schilfrohr bezeichnet und mit letzterem auf die Beschaffenheit der Gegend deutend, ähnelt dem Flötenbläser im Gesichte schon so sehr, daß wir begreifen, wie dieser Fluß mit dem Geschnittenen identifiziert werden konnte. Wenn das zwischen den beiden Gegnern auf einem Felsen im Schatten einer Eiche sitzende anmutige Weib nur eine Ortsnymphe, etwa des Thales Autokrone, sein sollte, so wäre dies neben dem Flußgott fast zu viel; sie ist daher wohl eher mit Michaelis für eine Muse anzusehen, deren halbnackte Bildung nicht unerhört, für welche aber die Haltung des Fingers am Ohr ein sehr passender Gestus ist (vgl. oben S. 589). Zudem kommen auf andern Bildern die Musen in größerer Zahl bei der Scene vor. Auf der rechten Seite des Bildes ist die Bestrafung vorgestellt, wie immer so, daß wir nur die Vorbereitung des Schrecklichen gewahren. Marsyas ist soeben von dem nebenstehenden Jünglinge, dessen skythische Tracht und Gesichtsbildung hier schon ganz verwischt ist, mittels eines Seiles an der Fichte hinaufgezogen worden, so daß er über dem Boden schwebt; vor ihm kniet ein anderer Diener, bärtig und nackt; er schleift das für die Schindung bestimmte Messer und blickt den Unglücklichen an. Über die Bedeutung der jugendlichen Figur, welche in ruhiger Haltung auf hohem Fels sitzend mit dem Körper nach dieser Scene gewendet ist, aber das Haupt der Mitte zugekehrt hat, also bestimmt scheint, beide Momente zu verbinden, ist man in Verlegenheit.

Die Nebenseiten des beschriebenen Sarkophags zeigen in höchst roher Arbeit die Bekrönung Apollons durch eine römische Victoria mit Palme und anderseits durch eine halbverhüllte Göttin mit Scepter. Dagegen fehlt hier die mehrmals erscheinende Scene, wo Marsyas die eben geworfenen Flöten findet und Athena noch ihr entstelltes Antlitz im Wasserspiegel beschaunt. Außerdem pflegen sonst der Hauptscene des Wettstreites die Musen (in beschränkter Zahl) und auf Seiten des Marsyas die Kybele nebst

Bakchos, auf Seiten Apollons Artemis, Hermes und Hera beizuwohnen; vgl. z. B. Wieseler II, 152 und die ausführliche Abhandlung von Michaelis a. a. O.

Von einer oben vermuteten großartigen Statuengruppe haben sich zwei Einzelfiguren erhalten: der sog. Schleifer in Florenz und der am Baume hängende Marsyas. Von letzterer Statue finden sich mehrere Exemplare in Florenz (wir geben das bessere, Abb. 363, nach Photographie), ein noch feiner gearbeiteter Torso in Berlin. Die vorzügliche



364. Der Schleifer in Florenz.

Behandlung des nackten, straff gespannten Körpers beweist nicht bloß eindringendes anatomisches Studium, sondern auch besondere Lust an der grausigen Scene, deren empörende Wirkung nur durch die Hervorhebung der gemeinen Natur des Satyrs in der starken Haarbildung und dem finstern Gesichtsausdruck etwas gemildert wird. Wenn nun Gegenstand und skrupulöses Naturstudium dahin führen, das Originalwerk einem Künstler der alexandrinischen Zeit zuzuschreiben, so ist die berühmte Statue des Schleifers in Florenz (Abb. 364, nach Photographie) geeignet, es sehr wahrscheinlich zu machen, daß die Erfindung von einem der pergamenischen Künstler



ausgang, deren Virtuosität in charakteristischen Barbarenbildungen wir noch jetzt bewundern dürfen (s. oben S. 251 ff.). Die Gelegenheit zu solchen Studien ward aber gerade jenen Künstlern durch die bekannten Barbareneinfälle, welche ja auch Griechen land und namentlich das daphnische Heiligtum heimsuchten (288 v. Chr.), in reichlichem Maße zu teil. »Die Barbarenatur ist in allem Einzelnen, in der Stellung, in dem lederartigen Gewand, in der engen Brust, in der Schädelbildung, die nach Blumenbach kassanähnlich ist, in dem Bart und unordentlichen Haupthaar sehr charakteristisch und lebendig wieder gegeben. Auch treten wie am sterbenden Fechter (s. Art. »Pergamon«) die Hautfalten über den Knöcheln der Hände und die Adern stärker hervor, als an idealen Gestalten üblich ist« (Friederichs). Ergänzt sind nur einige Finger; der Marmor ist derselbe wie bei den pergamenischen Barbarenstatuen vom Weißgesicht des Attalos (s. Art. »Pergamon«). Man nimmt an, in der Statue ein Originalwerk zu besitzen. Für die Herstellung der voraussetzenden Gruppe, die der antiken Knappheit und Einfachheit gemäß wäre, würde es genügen, zunächst den Schleifer so vor Marsyas hinstellen, daß er ihn angrinst (wie bei Philostr. iun. 2: ἀνὰ πρὸς δὲ ἐς τὸν Μαρσύαν, γλασκίων τὸ σφύλαιον καὶ κόμην τινὰ διανυστὰς ἄγριον τε καὶ ἀχαιόθεν, der auch noch weiter ausmalt: ἡ δὲ πόρος ἐπὶ κρατὶ τοῦ ὁματός ἐς αὐτὴν εὐρηγμένη καὶ σείσμεν ἄγριον τι ὅπερ τὸν πλάσσειν αὐτὸν ἔδρασαν). Gegenüber dem Marsyas aber würde der siegreiche Apollon seinen Platz finden, entweder stehend, wie auf mehreren Gemmen (z. B. Wieseler II, 151, 153a), oder ein wenig erhöht durch einen Felsensitz und in der Stellung seliger Ruhe mit über den Kopf gelegten rechten Arme, die Laier in der Linken (so auch Philostr. a. a. O.), vielleicht den Greif oder den Schwan zur Seite, wie ihn manches Marmorwerk zeigt (z. B. Wieseler II, 152; Mus. Pio-Clem. V, 4, wo auch der junge Olympos; der Schüler des Marsyas, sein Gesicht verhüllend und weinend dabei steht). Auf einem Wandgemälde (Wieseler II, 489) sehen wir Marsyas den Olympos im Flötenspiel unterrichten, ähnlich wie Cheiron den Achilleus (s. Abb. 6).

Auch an Vasenbildern, aber nur jüngeren Stiles (seit dem Ende des peloponnesischen Krieges), welche den Mythos mannigfach variierend darstellen, fehlt es nicht; s. Elite céram. II, 61–75 (besonders hochkomisch und vielleicht geradezu dem Satyrdrاما entlehnt pl. 61). Sie zerfallen aber, nach Michaelis in Arch. Ztg. 1869 S. 41 (wo auch weitere Quellenangaben), in drei Gruppen. »Die erste umfaßt diejenigen Ereignisse, welche dem Wettkampfe vorausgehen, von den ersten Flötendulungen des Satyrs an bis zum Entstehen und Wachsen seines Künstlerstolzes, welcher Apollon verhöhnt, dem übermütigen Virtuosen gegenüber zu treten (z. B. Elite céram. II,

66–69, 70). In der zweiten Gruppe lassen sich ebenso Schritt für Schritt die einzelnen Momente des Wettstreites selber verfolgen. Bald ist Marsyas noch guter Dinge und hört dem Gotte unverzagten Mutes zu (z. B. Wieseler, Denkm. II, 149), bald mißt sich in Haltung und Gebärde auf lebhafteste seine Unruhe, sein Verdruss, seine Hoffnungslosigkeit, während anderseits Nike sich dem kitharspielenden Gotte mit einem Siegeszeichen naht (z. B. Elite céram. II, 63, 97).«

Eine neue Wendung dieses Wettkampfes finden wir dargestellt, und zwar schon mit der Vorahnung des endlichen Ausgangs, auf einer großen Prachtvase aus Ruvo (Abd. 965, nach Mon. Inst. VIII, 42), wo Marsyas im Beisein zahlreicher Zuhörer aber seltsamerweise die Kithar schlägt, während er sonst doch als Flötenspieler gilt. (So auch auf dem etruskischen Vasenbilde Arch. Ztg. 1884 Taf. 5.) Er ist nackt, mit wirren Haar und Bart, mit Schweif und Ohren eines Satyrs gebildet, aber ihm erhebt sich eine große Fichte (an welcher er später aufgehängt wird, Apollod. I, 4, 2), zu seinen Füßen ragt auf ionischer Säule der Dreifuß des Apoll. Athena steht ihm vollgerüstet gegenüber und spricht das Urteil, auf dessen ungünstigen Ausfall wir aus der abgewandten Stellung der geflügelten Nike schließen dürfen. Hinter Marsyas steht, ihm ebenfalls den Rücken zukehrend, eine majestätische Frau mit Stirnkrone und Schleier, bei welcher der Rest der Inschrift (da Habe hier keinen Sinn hätte) zu Kößßη, dem Namen der phrygischen Göttermutter, zu ergänzen ist. Diese wird mit lebhafter Gebärde von einer kleiner gebildeten, leichter gekleideten Frau angesprochen, in der wir die Mutter des Marsyas vermuten dürfen, da letzterer auch Sohn einer Nymphe heißt (νυμφαγενής Ath. 617E). Im Vordergrund vor beiden Frauen redet ein Satyr mit einer Mainade, welche den Thyrsos trägt, während ersterer einen offenbar für Marsyas bestimmten Lorbeerkrantz hält. Satyrn im Gefolge der Rhea Kybele finden sich auch sonst, z. B. Eur. Bacch. 130. Sehr bezeichnend ist der dem Satyr beigezeichnete Name Σίφος, d. i. »Stumpf Nase«, der übrigens bei Satyrn auf Vasen häufig ist und im gemeinsamen Leben auch neben Σίφου vorkommt. Gegenüber finden wir die Gegenpartei zunächst Apollon selbst in stolzer edler Haltung sitzend, den Oberleib größtentheils entblößt, lorbeerbekrönt und einen langen Lorbeerschöß als Stab nützend; traulich an ihn gelehnt Artemis, langbekleidet in dem armellosen gegürteten Chiton mit Überschlag und mit Köcher, Bogen und Fackel dastehend, während ihre Handbewegung sprechend die Verwunderung kundgibt über Marsyas' nichtige Prahlerel. Weiter zurück sitzt Hermes in Botentracht, dem Zeus den Ausgang zu verkünden gewärtig. Den Schluß zur Rechten macht die hehre Gestalt der Leto, welche hier ein Diadem



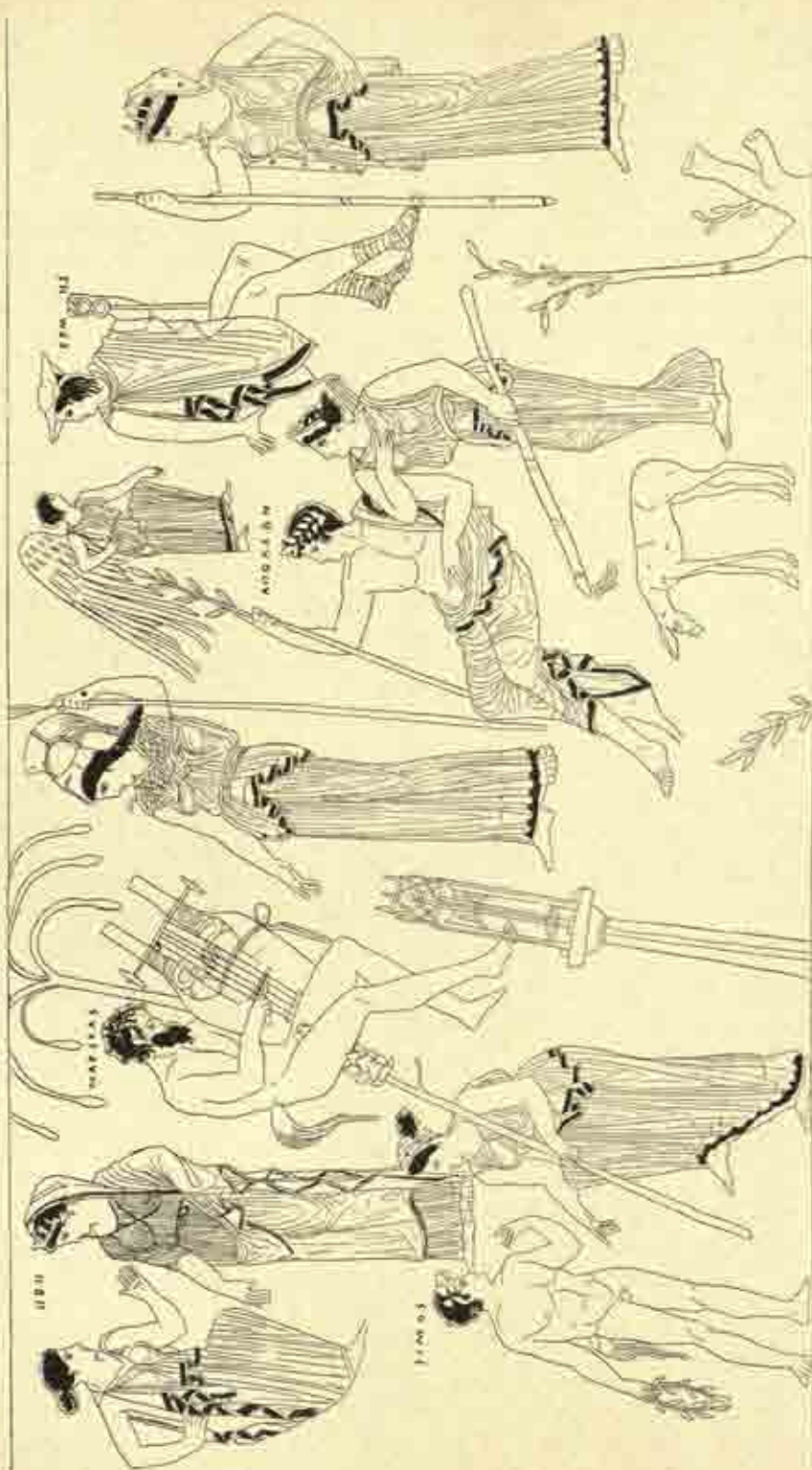
und Scepter führt (wie auch Strab. 640), besonders aber kenntlich ist an dem Sternenschleier als Göttin der Nacht, um das dunkle

Gewand (bei Hes. *thoog* 406 *κουρόν-τος*) künstlerisch geschmackvoll zu ersetzen (vgl. die Vasenbilder *Elite céramogr.* II, 27, 36). — Abweichende Erklärungen im einzelnen gibt Michailis, *Arch. Ztg.* 1869 S. 42, welcher dann

fortfährt: »Eine dritte Gruppe der Vasenbilder setzt den Wettkampf als beendet voraus und vergegenwärtigt den Urteilspruch sowie die Vorbereitungen zu dessen Vollzug (so *Elite céram.* II, 64; 74; Wieseler, *Denkm.* II, 150 u. *Arch. Ztg.* 1869 Taf. 17, 18), denn die Schindung selbst ist so wenig von der *Keratoographie*, wie in irgend einem andern antiken Kunstwerke dargestellt worden.« [Bm]

#### Matres, Matronae.

Unter diesem Titel wollen wir nicht von den sächlichen »Müttern« (Plut. *Marc.* 20; Diodor IV, 79), die Goethes *Faust* (II, 2) uns nahe gebracht hat, handeln, sondern von den, ob schon nicht zur griechisch-römischen Mythologie gehörigen *deae Matres*, auch *Matrae*, *Matronae* genannten drei Göttinnen (in der Dreizahl zu vergleichen den Chariten, Moiren, Tauschwestern, Nymphen, Horen), welche in Gallien, Spanien,



105 Marsyas und Apoll. im Wettkampfe. (Zia Sella 980.)



Britannien und großen Teilen Deutschlands verehrt worden sind und von denen uns zahlreiche Denkmäler in Votivsteinen römischer Technik zeugen. Die Ausdehnung der Fundstätten macht keltischen Ursprung wahrscheinlich, doch hat Sinrock, *Deutsche Myth.* S. 331 ff. (3. Aufl.) sie mit den nordischen Nornen in Verbindung gebracht. Da sie stets in der Dreizahl neben einander sitzend (selten alle oder einzelne stehend) vorkommen, zum Teil mit Füllhörnern versehen, zum Teil Ernteschalen auf dem Schoße haltend, so gelten sie wohl mit Recht

der Beinamen häufig in der Gegend. Die drei weiblichen Gestalten sitzen in einer leicht gerundeten Nische auf einer mit Polstern belegten Bank, deren Rücklehne ihnen bis zum Nacken reicht; die Einfassung bildet jederseits ein Delphin, der mit stark gewundenem Hinterleib nach oben gerichtet ist; eine mythologische Beziehung dieses Tieres ist kaum festzustellen. Hinter der Bank, in der Mitte der Nische, zeigt sich über dem zerstörten Kopf der mittleren Figur ein korinthisches Kapitäl in flachem Relief; auf diesem ruht die Decke der Nische. Vorn an



906 Die drei Mütter.

als Nahrung verleihende Schutzgöttinnen (wie die ältesten Chariten) und werden in zahlreichen Inschriften außer mit örtlichen Beinamen auch als *campestres, silvanas* (Flur- und Waldgottheiten), *sylvariae* (Sylphen), *arvaneae* (Elfen) bezeichnet. Wir geben das am besten abgebildete Denkmal (Abb. 906, nach Arch. Ztg. 1876 S. 61), einen Stein aus Rodingen im Jülicher Lande (jetzt in Mannheim) von 1,16 m Höhe mit Auszug aus der Beschreibung von Haug. Die Inschrift ist zu lesen: *Matron(is) Gesa(ien(is) M. Jul(ius) Valentinus et Julia Justina ex imperio ipsarum libentes merito)*. Der Beiname *Gesaicius* ist unerklärt, ein Julius Valentinus kommt bei Tac. Hist. IV, 68–83 als Führer im batavischen Aufstande vor, doch ist

beiden Seiten ist letztere von Pfeilern begrenzt, welche ohne Zweifel eben solche Kapitale trugen, wie sich aus andern Denkmälern ergibt. Die drei Matronen selbst sitzen in ruhiger, würdevoller und doch anmutiger Haltung und haben, wie gewöhnlich, Körbe oder flache Schalen mit Früchten auf dem Schoße, die sie mit den Händen halten; nur die linke legt ihren rechten Arm vertraulich auf den Korb der mittleren. Die Gesichtszüge sind etwas zerstört. Sie tragen bis auf die Füße reichende Unterkleider, darüber weite faltenreiche Mäntel, die auf der Brust mit einem Knoten geknüpft und mit einer dreigliedrigen Fibula zusammengehalten werden. Auf dem Kopfe tragen die beiden äußeren Matronen die eigen-



tümliche große, turbanartige Haube, welche den ganzen Ober- und Hinterkopf bedeckt; die mittlere dagegen entbehrt dieses Kopfputzes (sonst wäre das dahinter stehende Säulenkapital nicht sichtbar); wie es scheint, fällt ihr Haar zu beiden Seiten reich und unbedeckt auf die Schultern herab. So findet es sich deutlich auch sonst. Ebenso ist auch mehrmals die mittlere Figur etwas kleiner und viel jugendlicher, mehr mädchenhaft dargestellt, vielleicht also als Jungfrau aufzufassen. Die Früchte in den Körben sehen wie Äpfel aus, was vorn über den Rand herunterhängt, kann Trauben oder Ährenbüschel bedeuten. Die Frauen tragen geschlossene Schuhe. — Auf der rechten Nebenseite sehen wir einen Jüngling in der Tracht der römischen Opfordner (*camilli*; s. Art. »Opfer«), mit aufgeschürzter Tunica, er trägt in der Rechten eine Kanne, in der Linken eine Schale mit Griff und schreitet zum Opfern heran. (Ähnlich ist der Hermes neben der Kybele auf dem Relief S. 799 Abb. 863.) Links gegenüber befindet sich eine schreitende Jungfrau, deren linkes Bein von einem durchsichtigen, eng sich anschmiegenden Gewande bedeckt ist, während über Arm und Schultern das Obergewand herabfällt. Andre Denkmäler beweisen, daß auch sie zum Opfer sich anschickt. Unten an jeder Seite ein Akanthusornament. Der architektonische Rahmen des Steines stellt offenbar eine den Göttinnen geweihte Säulenhalle mit Lagerstätte (*lectus*) vor, wie dies auch sonst inschriftlich bezeugt ist. [Bm]

**Mausoleum.** Das berühmte Grabdenkmal, welches der König Mausolos, persischer Satrap im südwestlichen Kleinasien, sich und seiner Schwester-Gemahlin Artemisia in Halikarnassos um die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. errichten ließ, kann als eine gemeinsame Schöpfung der bedeutendsten griechischen Künstler, welche um jene Zeit blühten, bezeichnet werden. Die schriftliche Überlieferung (Hauptstelle Plin. 36, 30, 31, leider nicht ganz sicher im Text) ergibt, daß das Gebäude zu Mausolos Lebzeiten entworfen und begonnen, unter seiner Witwe Artemisia (351—348) weiter gebaut, aber erst nach deren Tode von den Meistern zu ihrem eignen Ruhme und als Denkmal der Kunst (sagt Plinius) ganz vollendet wurde. Die Architekten wurden Satyros und Pythis genannt, welche auch selbst über den Bau eine Schrift verfaßten; mit dem großartigen plastischen Schmucke bekleideten die Ostseite Skopas, die Nordseite Bryaxis, die Südseite Timotheos, die Westseite Leochares, über welche die betreffenden Artikel zu vergleichen sind. Der Bau wurde im späteren Altertum unter die sieben Weltwunder gerechnet und schon seit der Zeit des Augustus begann man prächtige und kolossale, zum Teil wohl nach seinem Vorbilde errichtete Grabmäler appellativisch Mausolea zu benennen (vgl. Sueton. Aug. 100; Vesp. 23; Martial. V, 64, 5). Glücklicher als diese Nachbildungen, hat der Prachtbau in

der karischen Hafenstadt etwa 1750 Jahre allen zerstörenden Einflüssen der Witterung Trotz geboten; er wird von christlichen Dichtern und Kirchenvätern gepriesen und noch im 12. Jahrhundert als wohl erhalten erwähnt, bis vielleicht zuerst ein Erdbeben ihn zum Teil umwarf, dann aber im Jahre 1402 die Johanniterritter beim Herannahen Tamerlans zunächst die Steine der ihn krönenden Pyramide zur Erbauung von Festungswerken in großen Massen verwendeten, und endlich dieselben Ritter 1522 beim drohenden Angriffe der Türken den immerhin noch gewaltigen Überrest (die ganze Unterhälfte des Baues) zum Ausbessern der Mauer abbrechen und den kostbaren Marmor zu Kalk verbrennen ließen. Ein Schutthügel bezeichnet die Stelle. Erst in unserm Jahrhundert (1846) wurden 13 eingemauerte Reliefplatten ins britische Museum gebracht, alsdann (1856) von England eine umfassende Ausgrabung unter Ch. Newton veranstaltet, welche zahlreiche Trümmer von Baugliedern und Skulpturen zu Tage gefördert hat und uns die Massenhaftigkeit und Pracht dieses Wunderwerkes etwas deutlicher ahnen läßt.

Schon auf Grund der wenigen Maßangaben und Winke alter Schriftsteller hatte man früher mehr als vierzigmal Rekonstruktionen des Mausoleums versucht, die natürlich meist weit fehl gingen; aber auch jetzt besitzt man nicht Anhaltspunkte genug, um die Formverhältnisse im einzelnen sicher zu bestimmen. Da eine Erörterung der noch immer keineswegs vollständig gelösten Schwierigkeiten nicht dieses Ortes ist, so geben wir hier in Abb. 967 den letzten von Chr. Petersen (Das Mausoleum, Hamburg 1867) aufgestellten Entwurf, welcher mit Benutzung der Versuche zweier englischer Architekten in konstruktiver Beziehung der Wahrheit wohl sehr nahe kommt und dazu wenigstens geeignet ist, von dem reichen plastischen Bilderschmucke des Ganzen eine Vorstellung zu bieten.

Plinius gibt die Höhe des ganzen Baues mit Einschluss des auf dem Gipfel stehenden Viergespannes auf 140 Fufs an, den Umfang auf 440 Fufs, und letzterer ergibt sich, wenn die Maße der untersten Sockelstufe zu Grunde gelegt werden, welche an den hier dargestellten Schmalseiten (oben Ost, unten West) 99  $\frac{1}{2}$ , an den Langseiten (Nord und Süd) 120  $\frac{1}{2}$  Fufs in Länge aufweisen. Denn wie jedes griechische Heiligtum, so hoben auch diesen Grabestempel drei hohe Marmorstufen über den Boden empor, welche nur an den Eingängen zum Zwecke des Beschreitens in wirkliche Treppenstufen zerlegt wurden. Die architektonisch-plastische Gestaltung des unteren Stockwerkes beruht nun allerdings auf bloßer Vermutung, allein daß es möglich gewesen sei, dem Beschauer statt dessen eine 65 Fufs hohe Wand aus schmucklosen Marmorquadern vorzuführen, wie sie Palladius Restauration bei Newton (pl. 19) zeigt, wird schwerlich



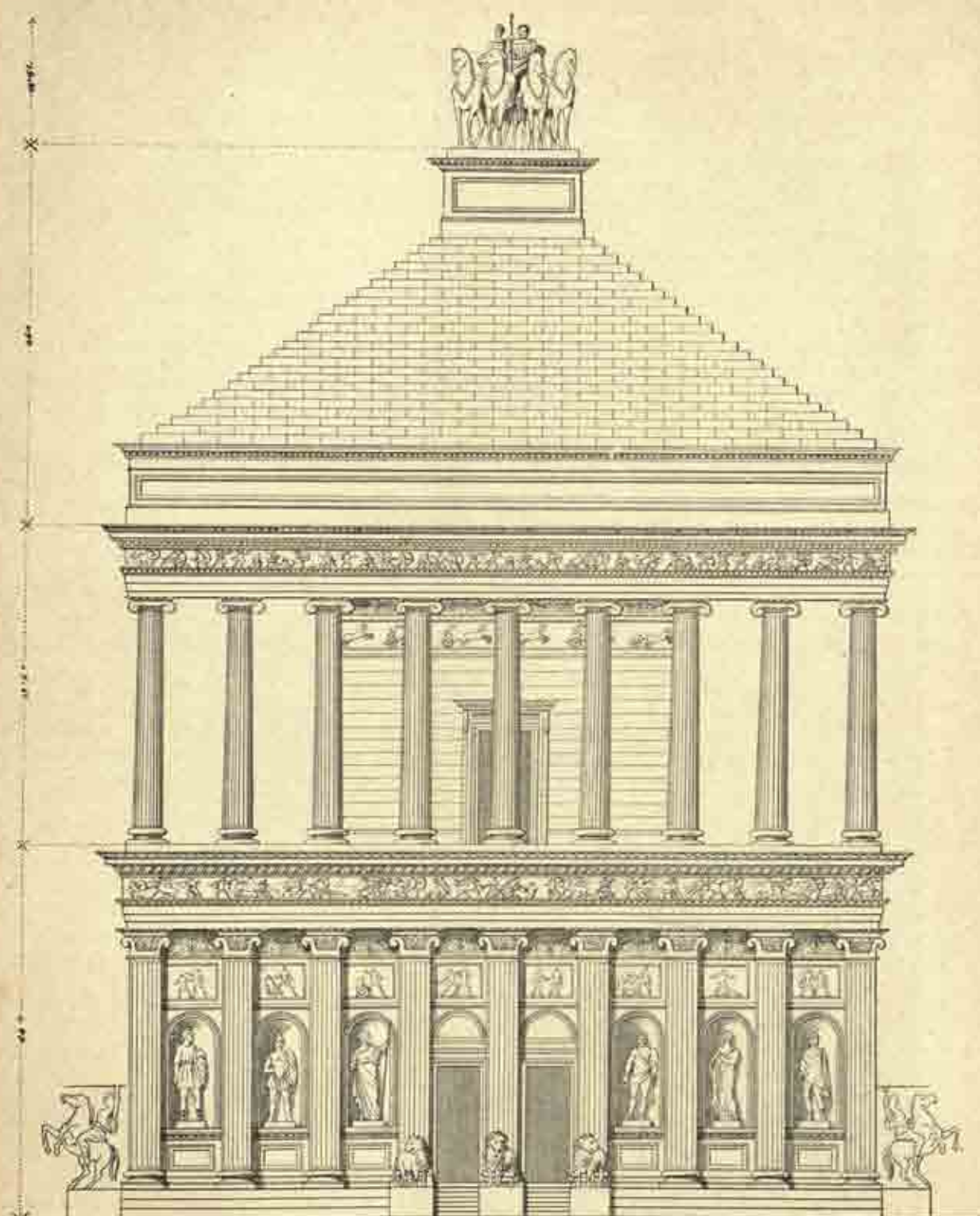
noch jemand annehmen wollen. Außerdem aber haben die Ausgrabungen sämtliche Elemente des bekleidenden Schmuckes in Trümmern von Baugliedern und Skulpturen aufgewiesen. Insbesondere sind Bruchstücke von mehr als 20 kolossalen Löwen nach England geschafft; ebenso der hochgerühmte Torso einer reisenden Amazone; und von den Bildsäulen, welche wir zwischen den Wandpilastern in Nischen aufgestellt sehen, war wenigstens eine noch vor 100 Jahren mit dieser Umfassung im Kastell von Budrum unversehrt eingemauert zu finden. »Die Statuen waren, wie die Bruchstücke erkennen lassen, 8 Fuß hoch, und die Männer teils mit Harnisch und Untergewand, wie griechische Krieger gerüstet, teils in persischer Tracht mit der turbanartigen Kyrbasia als Kopfbekleidung und einem das Kinn umhüllenden Tuch versehen.« Es ist wohl zweifellos, daß hier die Vorfahren des im Innern ruhenden Herrschers gleichsam als Wächter um sein Grab aufgestellt waren. Über diesen Nischen aber hat man viereckig eingeraumte Platten von glänzend weißem Marmor angenommen, welche nach der Art der Metopen am Parthenon (s. Art.) Einzelkämpfe aus der griechischen Mythie darstellten, und deren eine mit dem Siege des Theseus über Skiron (s. Art. Theseus) noch leidlich erhalten ist. Diese Reliefs waren mit Farben geziert, auch die Marmorverkleidung im ganzen bestand, nach den Trümmern zu schließen, aus verschiedenfarbigen Sorten. Die auffällige Ausnahme zweier Thüreingänge, zu welcher die ungerade Zahl der Säulen (für den Oberstock von Plinius bezeugt) Veranlassung gab, motiviert Petersen sinnreich mit der Voraussetzung eines großen Treppen-Auf- und Abgangs im Innern, auf welchem die Besucher (an Festen gewiß sehr zahlreich) rechts zu dem oberen eigentlichen Tempel hinauf- und links wieder von ihm herabstiegen. Übrigens ist von der Einrichtung des Innern, welches nach Analogie andrer Grabanlagen, die Grabkammer nebst Vorsäulen enthalten mußte, nichts bekannt, außer durch den Bericht des letzten Augenzeugen, des Kommandeurs de la Tourette, welcher 1522 das schon halb eingestürzte Gebäude, wie erwähnt, abbrechen ließ. Der Ritter erzählt, wie man nach mehrtägiger Grabung in einen großen viereckigen Saal gelangt sei, welcher ringsum mit Marmorsäulen nebst Zubehör verziert war, während an den Wänden verschiedenfarbige Marmorplatten mit Einfassungen, dann Friesse mit Reliefs von Geschichts- und Schlachtendarstellungen sich befanden. Eine eng. Thür führte aus dem Saale durch einen Gang in die eigentliche Grabkammer, wo man auf dem Sarkophage noch eine Urne und einen Wappenstein aus blendend weißem Marmor fand (où il y avoit un sepulchre avec son vase et son tyndre de marbre blanc, fort beau et reuisant à merveilles). Unglücklicherweise, erzählt der Bericht weiter, machten

sich in der auf diese Entdeckung folgenden Nacht Räuber daran, den Sarkophag zu öffnen, und anderen Morgens fand man den ganzen Boden bedeckt mit Stückchen von goldgewirkten Stoffen und Goldblättchen; Marmor und Bilderwerk aber ward nun verschlagen und zum Festungsbau verbraucht.

Über dem Architrav des unteren Stockwerkes befand sich nun entweder der Fries mit der Amazonenschlacht, von welchem unten näher zu reden ist, oder wie in unserer Abbildung, ein anderer mit der Kentaurenschlacht, wovon nur wenige Bruchstücke übrig sind.

Der ganze prachtvolle Unterbau war aber nur ein großartiges Postament für den darüber sich erhebenden Tempel, in dessen Inneren Maussolos und Artemisia göttliche Verehrung genossen, vielleicht in der Umgebung vieler olympischer Götter, von deren kolossalen Bildsäulen sich zahlreiche und ausgezeichnet schöne Bruchstücke gefunden haben. Die Tempelcella umschlossen nach Plinius 36 Säulen, nach den Trümmern ionischen Stils, deren Kapitale ebenso wie die Kassetten der Decke des Umgangs farbig und vergoldet waren, während die Cella von weißem parischen Marmor erglänzte und am Friesse mit der Darstellung eines Wagenrennens geschmückt war. Der Eingang in die Cella war nach heiligem Brauche an der Ostseite; unsere Abbildung zeigt diese Seite in Verbindung mit der Westseite des Unterbaues, welcher letztere ebenfalls nach alter Regel als Grab umgekehrt gegen Abend sich öffnete.

Über dem Gebälk des Tempels mit dem Friesse der Amazonen- (oder der Kentauren-) schlacht erhob sich nun der eigenartigste Teil des ganzen Gebäudes, nämlich eine aus 24 Stufen (nach Plinius) bestehende flache und abgestumpfte Pyramide. Sie war aus Steinen von 1 Fuß  $\frac{1}{2}$  Zoll (engl.) Höhe oder Dicke und teils 3 Fuß teils 2 Fuß Länge zusammengesetzt. Um die Seltsamkeit dieser Krönungen begreiflich zu finden, muß man bemerken, daß die Pyramide als Grabaufsatz nicht bloß in Ägypten gebräuchlich war, sondern auch in Asien bei Assyriern, Babyloniern und Persern diesem Zwecke diente, und daß die Aufstellung der Quadriga des Pythis auf solche Art von Splütsäule (meta), wie Plinius sie bezeichnet, schon z. B. in dem von Kroisos dem delphischen Orakel dargebrachten Weihgeschenke ein altes Vorbild hat, indem nämlich ein goldner Löwe auf einer Pyramide von Goldbarren ruhte (Herod. I, 50). Daß diese kühne Umgestaltung des flach ansteigenden griechischen Tempeldaches nicht ohne Nachfolge und Wirkung blieb, beweisen uns die verschiedenartigen, einen ähnlichen Aufsatz tragenden Grabdenkmäler in Sardinien, Kleinasien, Sicilien, Gallien und Nordafrika, welche Newton pl. 31 zusammengestellt hat, namentlich aber das ebidas. pl. 63 abgebildete großartige sog. Löwengrab in Knidos, welches auf tempel-



897 Das Mausoleum zu Halikarnass, Rekonstruktionsversuch. (Zu Seite 895.)





998 Mausolus.

artigem Unterbau ebenfalls auf einer Pyramide einen liegenden Löwen trägt. Aus letzterem Monumente wird es zugleich höchst wahrscheinlich, daß Petersen in der Herstellung der Stufenpyramide mit Recht ein entsprechend hohes Postament untergelegt und auch durch ein gleiches die Quadriga noch beträchtlich emporgehoben hat. Beides war außerdem notwendig, um die geforderte Höhe des Ganzen ohne Störung des von Plinius angegebenen Verhältnisses der Teile zu erreichen. Die Größe des Viergespannes, welches Pythis arbeitete, läßt sich aus erhaltenen Teilen der Rosse und eines Rades ziemlich sicher berechnen; ob in dem Wagen aber, wie die Restauratoren annehmen, die Kolossalstatuen des Königs paares fahrend anzunehmen sind, ist zweifelhaft. Wenigstens hat dies große Bedenken für diejenige männliche Statue, welche an der Nordseite des Denkmals gefunden und aus 63 Stücken zusammengesetzt gemeinhin als Porträt des Maussolos erklärt wird. Wir geben sie in Abb. 998 nach Photographie. Der Kopf (sagt Ulrichs) zeigt das interessante Bild des Königs in seiner vollen Manneskraft, mit kurzem Kinn- und Schnurrbart und zurückgestreiftem langen Haar, nicht idealisch schön in seinem etwas kurzen und breiten Proportionen, aber voller Energie und Willenskraft, die sich in den über die Augen stark vortretenden Superciliarknochen und dem festgeschlossenen Munde kund thut. Das lange, über einen Chiton herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der auf den rechten, bekleideten Fuß sich stützte und, nach der erhobenen linken Schulter zu urteilen, in der Linken eine Waffe oder ein Scepter trug. Der Effect dieser großartig komponierten Gewandung ist majestätisch. Die weibliche, entsprechend große Figur mit schöner Gewandung und schleierartigem Kopfüberwurfe, aber mit leider sehr zerstörtem Gesicht, in der man Artemisia zu erkennen glaubt, hat man sich meistens neben jenem als Lenkerin des Gespannes im Wagen stehend gedacht; allein nach Overbecks Bemerkung spricht dagegen anscheinend der allzu ruhige Stand beider Personen, «welcher festen Boden, nicht aber einen beweglichen Wagensaß als Unterlage voraussetzen läßt». Man hat deshalb auch an die Aufstellung beider Kolossalgestalten im Innern der Tempelcella gedacht, und könnte als Lenkerin des Vier-

gespannes etwa eine Nike oder andre Gottheit annehmen, besonders da bei Plinius nur die Rosse, nicht aber Insassen des Wagens genannt werden.

Von der sonstigen Menge statuarischer Bruchstücke und namentlich der Köpfe läßt sich hier nur sagen, daß sie meist göttlichen oder heroischen Charakters sind. Unter den mannigfachen Fragmenten von Reliefs wurden schon erwähnt die vierseitigen eingerahmten Tafeln, der 0,54 m hohe Fries mit dem Wagenrennen (an dem ein Kopf einen bewundernswürdigen Ausdruck von Eifer zeigt) und ein sehr verwitterter gröberer Fries mit der

der Platten zum Mausoleum wegen allzu geringen Wertes zu bezweifeln anfang. Eine eindringende Untersuchung hat erst ganz kürzlich Brunn begonnen (Sitzungsber. d. Münch. Akad. d. Wiss. 1882 Bd. II S. 114—138), dem es gelungen ist, ausgehend von Außerlichkeiten in Tracht und Bewaffnung der dargestellten Gruppen, ferner durch genaue Betrachtung der Körperformen sowie der der Kompositionsmotive vier Serien von einander zu unterscheiden und zwei davon mit Wahrscheinlichkeit bestimmten Künstlern anzuweisen. Da wir uns hier versagen müssen, in die Tiefe dieser noch nicht abgeschlossenen Unter-



669 Griechen mit Amazonen kämpfend.

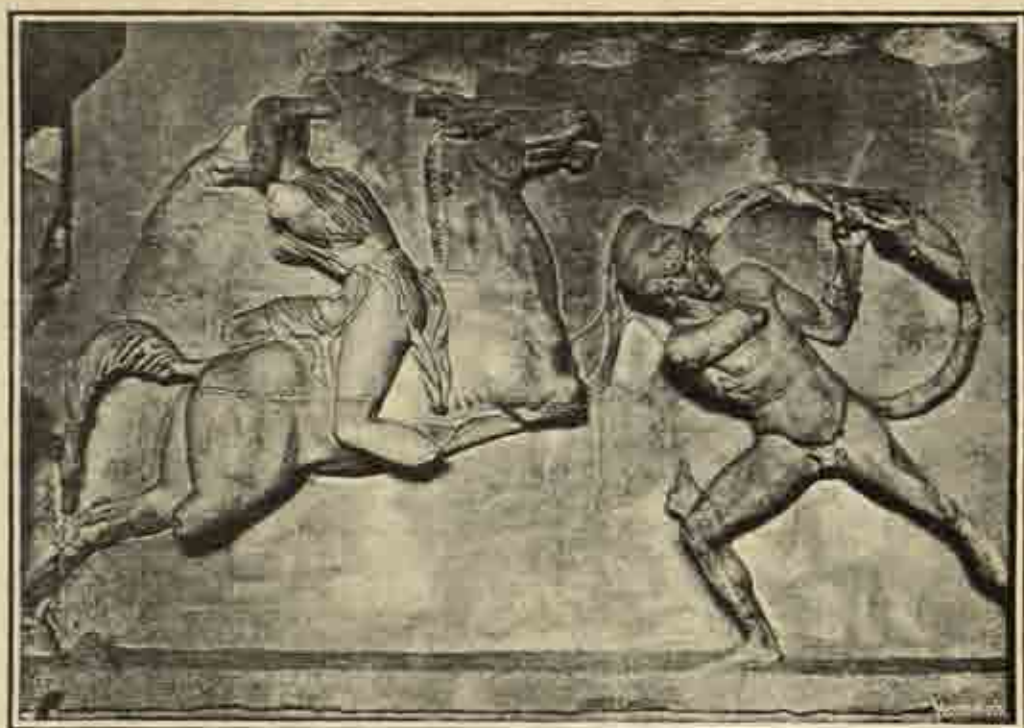
Kentaurenschlacht, welcher auch bemalt war. Am wichtigsten ist jedoch der zuerst bekannt gewordene Fries mit Amazonenkämpfen, von dem eine Länge im ganzen von über 28 m (jedoch nicht zusammenhängender Stücke) ziemlich gut erhalten vorliegt.

Da man aus der im Eingange angeführten Stelle des Plinius weiß, daß von den vier mit dem Bildschmuck des Mausoleums beschäftigten hervorragenden Meistern jeder eine Seite übernommen hatte, so liegt es ziemlich nahe, den »Wettstreit der Hände« (*hodieque certant manus*, Plin.) an diesen Bruchstücken nachweisen zu wollen, und in der That haben die bisherigen Beurteiler meist große Unterschiede der einzelnen Stücke bemerkt, ja so große, daß man sogar früher die Zugehörigkeit eines Teiles

andern hinabzusteigen, so beschränken wir uns auf die Mitteilung einiger der hervorragendsten Platten nach den von den Originalen abgenommenen Photographien, und entnehmen die charakterisierenden Bemerkungen meist Brunn's eignen Worten.

In den wahrscheinlich von der Nordseite des Gebäudes entstammenden, also von Bryaxis gearbeiteten Platten in Abb. 969 und 970 nebst 971 (welche letztere beide eine und dieselbe Platte rechts und links wiedergeben, weshalb der schuldtragende Krieger in der Mitte sich beidemale findet), — hier macht sich im Gegensatze zu andern größeren Teilen des Frieses eine besondere Vorliebe für das Nackte geltend. Die kämpfenden Krieger sind ganz unbekleidet, als Schutz Waffen tragen sie runde Schilde,





176. (Zu Seite 197.)



177. Amantemachlucht. (Zu Seite 197.)

die von der Innenseite sichtbar, geschlecht zu künstlerischer Verbindung der einzelnen Gruppen verwendet sind, und mit einer Ausnahme den Helm, der einmal [Abb. 970 u. 971] eine eigentümliche, an die asiatische Mütze erinnernde Form hat. Von den Amazonen ist nur eine [nicht hier] mit der Mütze und zugleich mit der Chlanis ausgestattet, Hosen, Ärmel und Stiefeln, die sonst vorkommen, fehlen hier gänzlich. Der allen gemeinsame kurze Chiton ist bei den meisten so geordnet, daß er von den nackten Formen des Körpers, namentlich von den Schenkeln, noch möglichst viel sichtbar werden läßt,

tümligkeiten des Künstlers führt Brunn an. Die bei beiden Reiterinnen (die eine Abb. 970) so zu sagen passiv herabhängenden Teile des Chiton, welche nicht der Bewegung folgen; die straff zwischen den Schenkeln angezogenen Falten des Chiton der einen (Abb. 971) und die nicht mehr völlig naive Anordnung des Chiton der halbnackt erscheinenden Amazone (Abb. 969), die Stellung der beiden Amazonen zu Fuß, welche mehr dem Moment abgesehen, als einheitlich aus der Idee geschaffen scheint; das mit seltener Frische und Lebendigkeit ausgestaltete Motiv der auf ihrem Rosse umgewan-



972 Amazonenkampf.

ja das eine Mal [Abb. 969] fast nur als Hintergrund des Körpers dient. »In der Behandlung des Nackten ist ein bestimmter Gegensatz der beiden Geschlechter mit bewußter Klarheit durchgeführt. Die weiblichen Formen sind überall gerundet, aber ohne Weichheit; bei den Männern ist die Muskulatur überall hervorgehoben, aber weniger die Schwellung der einzelnen Muskeln, als ihre Begrenzung nach den Hauptflächen und Umrissen betont. Überhaupt aber herrscht eine gewisse Knappheit (*λεπρότης*) der Formen, die in Verbindung mit der Nacktheit das Bestreben unterstützt, die Umrisse der Gestalten in möglichst bestimmter Weise von dem Grunde loszulösen. Auch in den Bärten und Gewandfalten tritt eine klare und scharfe Formenbezeichnung hervor. Als Eigen-

deten Amazons. In der Rhythmik der männlichen Gestalten findet derselbe »ein System von eckigen, scharf gebrochenen, fast etwas schematischen Linien, die auf eine strenge Schulung des Körpers für kriegerischen Kampf hinweisen, welche allen Bewegungen etwas Taktmäßiges verleiht«. Der eigenartige und sehr selbständige Künstler habe wie in den Formen, so auch in der Kampfesweise »einen Gegensatz des männlichen und weiblichen Temperamentes« zur Anschauung bringen wollen.

Die vollendetsten unter den erhaltenen Arbeiten ist Brunn, wie natürlich, geneigt dem Skopas zuzuschreiben, der die östliche Seite ausführte. Dazu gehört eine Platte, deren größeren Teil unsere Abb. 972 wiedergibt. Hier walbet überall eine weise Zurück-



haltung und Sparsamkeit, die jede Überladung vermeidet, aber sich ebenso sehr von Dürftigkeit fernhält und in der Verwendung der Mittel stets ihres Zwecks wohl bewußt ist. Die Chlamys des Kriegers reicht nicht nur die einzelne Figur künstlerisch ab, sondern dient nicht minder, den Übergang zur folgenden Gruppe zu vermitteln. In dieser aber fehlt dem einen Krieger nicht nur der Helm, der die zum entscheidenden Schlage erhobene Rechte verdecken und sich mit dem Helme seines Genossen fast berühren würde, sondern auch der Schild, den der Künstler (wie auf andern Frieseilen) in breiter eiförmiger Fläche oder in unangenehmer Verkürzung hätte zeigen müssen. Ein etwa um den linken Arm gewickeltes Gewandstück würde sich leicht mit der Chlamys des Kriegers der vorhergehenden Gruppe vermischen haben. Es war daher ein geschickter Ausweg, daß der Künstler dem Krieger die Schwertscheide in die Linke gab, die nach dem Reste des Ansatzes der Hand und der darüber befindlichen Bruchfläche hier mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden darf. Wenn ferner die ganze Gruppe in ihrem jetzigen Zustande etwas zu scharf pyramidalisch aufgebaut erscheint, so verschwindet dieser Anstand, sobald wir dem zweiten Krieger das Schwert nicht nach rückwärts gesenkt, sondern mit der Spitze etwas nach oben gerichtet in die erhobene Rechte geben. Auf diese Weise entwickelt sich dann eine vollendetere Harmonie der Linienführung, als wir sonst beobachten konnten.

Hieran schließt sich dem Stile nach ein in Genua entdecktes, jetzt auch in London befindliches Relief, welches unsere Abb. 973 u. 974 wiederholen (die Mittelfigur ist wiederum doppelt vorhanden). Seine Vorzüglichkeit nach allen Richtungen ist unbestritten. Meisterhaft ist die Erfindung der Gruppen wie der einzelnen Figuren. Die Komposition des die Schutzflanke angreifenden Kriegers ist durch die Abwesenheit des Schildes befinzt. Die ganze Bewegung ist eine horizontal vorwärts strebende. In dieser Richtung droht das gestückte Schwert, gestückt zu horizontalem Stöße, aber noch nicht im Stöße begriffen: noch ist es fraglich, ob es die offen dargebundene Brust der Gegnerin durchbohren, oder ob diese gerade in ihrer Hilflosigkeit das Herz des Gegners führen wird, — sofern nicht etwa gar noch im letzten Augenblicke Hilfe gebracht werden sollte. In fliegender Eile ist eine Genossin herbeigestürzt und hemmt jetzt plötzlich den letzten Schritt, nur durch einen kräftig und sicher geführten Schlag den Arm des Bedröckten zu lähmen. Meisterhaft sind in der zweiten Gruppe die Kräfte des Angriffes und Widerstandes abgemessen. Halb niedergeworfen gewinnt der Krieger an seinem Schild eine Stütze für seine linke Seite und dadurch eine Grundlage, von welcher aus er auch in der Defensive noch volle

Kraft zu einem Offensivschlag zu entwickeln vermag, so kräftig, daß die schon siegreich sich wahnende Gegnerin sich plötzlich zur Defensive mittels des schnell vorgeworfenen Schildes genötigt sieht und dadurch die Kraft des eigenen Angriffs schwächen muß. — Den geistigen Intentionen entspricht auf das Vortrefflichste die formale Durchbildung. Dem horizontalen Vorwärtstreben des ersten Kriegers folgt die Chlamys in ungebrochenem Fluge. Das plötzliche Halt, das Zuckende in der ganzen Gestalt der ihm folgenden Amazone spricht sich in dem aufwärts gebogenen Ende des fliegenden Gewandstückes aus. In der Chlamys der dritten Amazone findet die Neigung der Gestalt nach vorn ihren Ausdruck. Aber auch an den kurzen Chitonien gliedern sich nicht nur die Massen nach der Bewegung, sondern die einzelnen Falten geben auch Rechenschaft von den Formen des Körpers, zu denen sie in Beziehung stehen, und lassen in weiser Unterordnung diese auch unter der Bekleidung klar und bestimmt in ihrer von Überfülle und Magerkeit gleich entworfenen Kräftigkeit zu Tage treten. »So bietet dieses Relief ein Bild der vollendetsten geistigen, rhythmischen und technischen Harmonie, von einer individuellen Feinheit, wie sie selbst den so vortrefflichen Arbeiten der Serie des Skopas nicht eigen ist,« schließt Brunn, knüpft aber daran den durch äußere Differenzen in der Größe und Einfassung dieser Platte begründeten Beweis, daß dieses in Genua gefundene Relief von den Skulpturen des Mausoleums, denen man es über über 30 Jahre unbedenklich zugesellt hatte, getrennt werden müsse. Es gehöre einer durchaus verwandten Kunstrichtung an, während aber die große Ausdehnung des Mausoleums fast notwendig auf eine mehr dekorative Behandlung hinführen mußte, mochte das Genueser Relief einem Denkmale geringeren Umfanges angehören, dem ein bedeutender Künstler seine Sorge bis ins Einzelste anzuwenden vielleicht schon dadurch veranlaßt wurde, daß er die ganze Ausführung für eine minder hohe Aufstellung berechnen mußte. [B.]

M. Aurelius Valerianus **Maxentius**, Sohn des Hercules Maximianus und der Eutropia; nimmt am



973

28. Oktober (1059) 306 den Cäsar, bald darauf den Augustustitel an; er fällt im Kriege gegen Constans



973. (Zu Seite 900.)



974. Amazonen und Griechen. (Zu Seite 900.)



Haus den 28. Oktober (1065) 312 am Pons Milvius bei Rom. Bronzemedallion (Kehrseite die Moneta Augusti): Abb. 975, nach Cohen VI, 31 n. 27 pl. I.

[W]

Galerius Valerius Maximinus (Daza), geboren in Illyrien als Sohn der Schwester des Galerius Maximianus, wird (1068) 305, als dieser bei Diokletians Abdankung Augustus wurde, zum Cäsar ernannt und von Galerius adoptiert: 308 Augustus geworden, tötet er sich im Kriege mit Licinius zu Tarsos durch Gift (1068) 313.

Bronzemedallion aus den Jahren 305–307: Brustbild des Daza, mit Schriftrolle und Scepter (Abb. 976, nach Cohen VI, 31 n. 31 pl. I).

[W]

C. Julius Verus Maximinus, in Thracien geboren; sein Vater war Gote, die Mutter Alane. Im Heere dienend bereits unter Sept. Severus, läßt er Anfang (388) 235 den Severus Alexander ermorden,



976 a



976 b



977 a



977 b



978



979

und übernimmt nun selbst die Regierung. Seinen Sohn C. Julius Verus Maximinus erhebt er zum Cäsar. Beide kommen nun durch ihre meuterischen Truppen bei der Belagerung Aquilejas, das sich für die Gegenkaiser erklärt hatte, im Mai 238. Bronzemedallion von 236 mit den Bildnissen des Maximinus und Maximus (Abb. 977, nach Föhner S. 180).

D. Caelius Calvinus Balbinus, von vornehmer Abkunft, und mehrfach Consul, wird (991) 238 im Frühjahr als die Nachricht nach Rom kommt, daß die beiden in Afrika wider Maximinus aufgestellten Gordiane ermordet seien, zugleich mit Pupienus vom Senat zum Augustus ernannt; am Ausgang Juli machen ihrer Herrschaft bereits die Soldaten ein

Ende, bei der Feier der Iudi Capitolini. Bronzemeduze (Abb. 978, nach Annuaire de la société de numism. et d'archéol. III Taf. 12 N. 46).

M. Clodius Pupienus Maximus, Kollege des Balbinus und mit ihm gleichzeitig gestürzt. Bronzemeduze (Abb. 979, nach Cohen IV n. 32 pl. V).

[W]

**Medea.** Die Tochter des Aietes, welche dem Jason zur Gewinnung des goldenen Vlieses in Kolchis verhilft, erscheint in der klassischen Poesie und in den Kunstdarstellungen der Griechen durchaus als die Zauberin, als das dämonisch-leidenschaftliche Weib, als Tragödienheldin. Über ihren Anteil an dem Drachenkampfe ist oben S. 122 f. eingemerkt worden; über die Aufkochung des Boeckas s. Art. »Pelias«; hier handelt es sich um das Abenteuer in Korinth, welches vorzugsweise die Tragiker beschäftigt hat und als

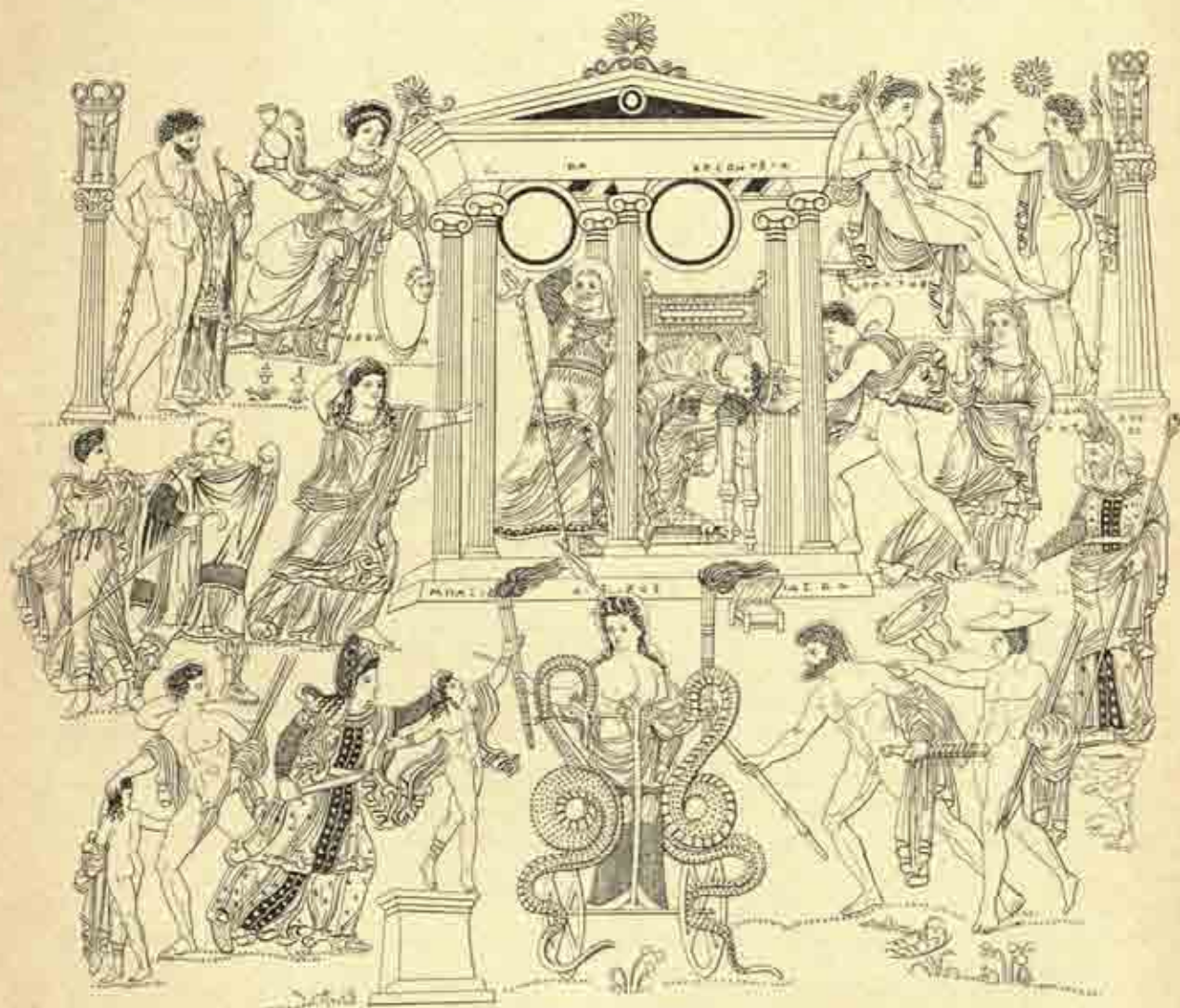
einer der wirksamsten Stoffe noch immer Bearbeiter findet. In des Euripides bekannter Dichtung wird Jason ihrer überdrüssig und will sich mit der dortigen Königstochter Kreusa (oder Glauke) vermählen; das beleidigte Weib rächt sich an dem Ungetreuen, indem sie ihre eignen Kinder mordet, die Nebenbuhlerin durch ein vergiftetes Gewand tötet und auf einem mit Drachen bespannten Wagen durch die Lüfte davonfährt.

Unter den älteren Bildwerken, welche unter der Einwirkung dieser klassischen Tragödie entstanden sind, nimmt unbedingt den ersten Rang ein die von Millin zuerst 1816 herausgegebene große Prachtvase, welche in einem Grabe des apulischen Canusium



(Canessa) gefunden wurde zusammen mit zwei andern berühmten Gefäßen, deren eines die Darstellung der Unterwelt (s. den Art.), das andre den Tod des Lykurgos zeigt. Die Amphora, jetzt in München (N. 810), hat eine ganze Höhe von 39 Zoll, bei einem größten Durchmesser von 20,7 Zoll. Am Halse über dem hier nach Arch. Ztg. 1847 Taf. III. wiedergegebe-

dessen innere Decke mit Kassetten und herabhängenden Schilden geziert ist. Die Inschrift  $\kappa\rho\epsilon\omega\nu\tau\epsilon\iota\alpha$  scheint die »Kreonsburg« zu bezeichnen. (Nach andern die namenlose Kreonstochter.) Im Innern ist auf einem hohen Thronessel die Tochter Kreons durch die Wirkung des Giftes sterbend zusammengesunken, ihr linker Arm hängt schlaff herab, der



980 Medea in der Tragödie.

nen Hauptgemälde (Abb. 980) ist eine bewegte Amazonenschlacht dargestellt. Die Kehrseite zeigt Leidtragende um ein Grabmal (Heroon) versammelt zur Darbringung von Totenopfern; darüber am Halse Dionysos zwischen einem Satyr und einer Mainade. Die Mitte unseres Hauptbildes nimmt (wir folgen der Beschreibung Jahns, Arch. Ztg. 1847 S. 34) ein stattliches, auf sechs ionischen Säulen ruhendes tempelartiges Gebäude mit Akroterien und Giebelndach ein,

rechte faßt nach dem Haupte (Eur. Med. 1168). Von der rechten Seite eilt der Unglücklichen ein Jüngling zu Hilfe und faßt den verhängnisvollen Kopfschmuck, um ihn abzunehmen; er heißt hier Hippotes, nach Diod. IV, 55 ihr Bruder. Die hinter ihm sich entfernende Frau, welche den Schleier überzieht, wird meist für ihre Amme gehalten, die auch auf Sarkophagen zugegen ist. Zur Linken der Sterbenden steht ihr greiser Vater Kreon, mit der auf spätem



Vasenbildern üblichen theatralischen Herrschertracht bekleidet, einem langen gestickten Untergewande mit Kreuzbändern über der Brust, einem weiten Mantel und Schuhen. Das adlerbekrönte Scepter ist ihm aus der Hand entfallen, welche er verzweiflungsvoll an sein Hinterhaupt legt. Sein Blick ist auf eine Frau gerichtet, die in Angst und Hast auf den Palast zuflieht; sie streckt den linken Arm aus und faßt mit der Rechten ebenfalls nach ihrem Haupte. Ihr begeschriebener Name *Merope* kommt in der korinthischen Sage der Gemahlin sowohl des *Sisyphos* wie des *Polybos* zu (Apollod. I, 9, 3; Soph. Oed. R. 774). Hier ist sicher die Mutter der Unglücksbraut anzunehmen. Neben ihr kommt rasch ein Mann herbei, den seine Tracht, ein kurzer Mantel über einem kurzen Armeelchton und Stiefeln, sowie der krumme Stab, den er trägt, als Pädagogen bezeichnen (vgl. Art. *Archemoros* Abb. 120), ein junges Mädchen, das sich umblickend fortzieht, scheint auch ihn mit fortziehen zu wollen. An den Stufen des Palastes deuten noch ein offenes Kästchen und ein umgestürztes dreifüßiges Becken auf die so gräßlich unterbrochene Schmückung der Braut. — In der unteren Reihe sehen wir *Medeia* in reicher phrygischer Tracht (wie auf mehreren Vasen, auf Skulpturen ist sie immer hellenisch gekleidet), wie sie mit dem gestückten Schwert einen ihrer Söhne erschlägt, der auf den Altar gesprungen ist, von wo sie ihn an den Haaren hernunterreißt. Hinter ihr eilt ein junger Mann mit Hint, Chlamys und zwei Speeren, der sich besorgt nach ihr umsieht, mit dem zweiten schon fliehenden Sohne davon. Nach der Darstellung dieser Gruppe ist kaum zu bezweifeln, daß dieser Sohn in der That den Nachtstellungen entgangen sei, wie Diod. IV, 54 auch berichtet. (Auf einer andern Vase ist diese Rolle dem Pädagogen zugeteilt.) Von der andern Seite eilt *Jason*, in der Rechten die Lanze, in der Linken das Schwert, herbei, zu spät, um noch Hilfe zu bringen. Er ist hier, als Vater jener Söhne, gegen die Gewohnheit bärtig und in reifen Alter dargestellt: ein Jüngling mit sprechender Gabelde über die erschauete Greuelthat der *Medeia* begleitet ihn. Hinter ihm, aber auf erhöhtem Standpunkte (wie es scheint auf einem Felsen) steht ein bärtiger Mann in Herrschertracht mit phrygischer Mütze und Scepter im Arm (vgl. die persischen Kostüme der *Dareiosvase* S. 408 Abb. 449 auf Taf. VI), der die rechte Hand wie zur Rede ausstreckt. Die Inschrift ΕΙΔΩΑΟΝ ΑΝΤΟΥ belehrt uns, daß hier das Schattenbild des von *Medeia* verrathenen Vaters *Aietes* auftritt (wie das des *Dareios* in Aischylos' *Persern*), um den auf der unnatürlichen Tochter lastenden Fluch anzudeuten, der sich hier vollzieht. Denn nach Analogie anderer apollischer Vasenbilder ist anzunehmen, daß diese Komposition einer der vielen auf *Medeia* bezüglichen Tragödien entlehnt sei (Welcker, Gr. Trag.

1493). Eine Theaterscene scheint auch zu der merkwürdigen Mittelfigur Anlaß gegeben zu haben, welche den mit zwei Drachen bespannten Wagen einnimmt, Fackeln in den Händen, zwei Schlangen in den Haaren führt und durch Beischrift ΟΙΣΤΡΟΣ (*Isasros*) genannt wird. Die Personifikation dieses Damons wird neben *Lyssa* (Eur. Herc. fur. 822) von *Pollux* IV, 142 unter den ἐκκεῖται πρόσωπα, den Nebenpersonen, aufgeführt. In der obersten Reihe neben dem Palaste erblicken wir zu jeder Seite noch zwei Figuren, die, obwohl von unzweifelhafter Deutung, mit dem Hauptgegenstande einen loseren Zusammenhang haben: links *Athena* (ohne Aigis) und *Herakles*, rechts die *Dioskuren* (durch Sterne bezeichnet) mit gymnastischen Geräten (στραγγίς und λήκυθος), deren Beziehung zur Argonautenfahrt jedoch bekannt ist. Ob sie in der zu Grunde gelegten Dichtung zu der Hauptscene in Beziehung standen, muß dahin gestellt bleiben; daß die beide Seiten abschließenden, auf korinthische Säulen gestellten Dreifüße die Andeutung des dramatischen Spieles oder gar des darin gewonnenen Siegespreises enthalten sollen, wie Jahn will, ist wohl mehr als unsicher; vielmehr scheint ihr öfteres Vorkommen bei solchen Götterscenen auf Prachtvasen den Tempelbezirk als Wohnsitz der Götter in idealer Weise anzudeuten.

Neben der äußerlichen Beschreibung aber mag auf die feine Entwicklung dieser Darstellung durch Robert (Bild und Lied S. 37 ff.) hingewiesen werden, welcher bei Anerkennung der euripideischen Tragödie als Grundlage, die freie Schöpferthätigkeit des Künstlers in den einzelnen Motiven hervorhebt. Die Rache an *Kreusa* wird in der Mitte, die Rache an *Jason* in der Unterreihe dargestellt. Bei der Schreckensscene der sterbenden Braut verlangt der Zuschauer teilnehmende Zuschauer; daher werden gegen *Euripides* (in der Botenerzählung) Mutter und Bruder hinzugezogen. Die *Diomedes* ist im Begriff fortzuweichen, um *Jason* zu rufen. Da ferner die Anwesenheit des Schlangenzuges für den Künstler das Hauptmittel ist, *Medeas* Flucht vorzustellen, so muß er schon jetzt da sein, mit der blinden *Wut* als Lenkerin. Der alte Pädagog war unfähig, die bedrohten Kinder zu schützen; er eilt in den Palast, um Hilfe zu holen, und der zurückgelassene Trabant vermag nur einen der Knaben zu retten; *Jason* selbst, von dem andern Leibwächter herbeigerufen, kommt zu spät. Das Scharnenbild des *Aietes* aber, eine freie Erfindung des Malers, steigt auf, um die Wirkung seines Fluches zu schauen (Andeutung davon in Eur. Med. 31–33). Den oberen Raum der Göttersitze (nach stehendem Gebrauche dieser Prachtvasen) nehmen ebenfalls freie Zuthaten des Künstlers ein: *Athena* als Schützerin der Argonauten, dann *Herakles* und die *Dioskuren* als verspottete Teilnehmer des Zuges. — Über andre Vasenbilder s. *Archi*, Ztg. 1867 S. 58 ff.



Einen Weltruf genoss im Altertum das Gemälde des Timonachos, welches die auf den Kindermord sinnende Medea vorstellte. Das Bild befand sich zu Ciceros Zeit in Kyzikos (Cic. Verr. IV, 60, 135) und wurde von Caesar mit dem rasenden Aias desselben Künstlers zusammen für 80 Talente (etwa 360 000 Mark) angekauft und nach Rom gebracht. Aus den Erwähnungen bei Ovid. Trist. II, 525; Lucian. deo. 31 und in vielen Epigrammen läßt sich nur entnehmen, daß Medea zögernd dargestellt war; auch ist nicht zu zweifeln an der Gegenwart der Knaben (Lucil. Aetn. 594: *sub trece nunc parvi ludentes Colchide nati*); s. auch Lessing, Laokoon c. 3, wozu Blümmner in seiner Ausgabe S. 522 f. die Litteratur anführt. Von der Auffassung des Künstlers im allgemeinen gewähren uns zwei pompejanische Wandgemälde eine Vorstellung, deren eins oben S. 142 Abb. 155 gegeben ist. Helbig bemerkt, daß die sehr fein individualisierten Figuren der Knaben mehr von dem Originalen behalten zu haben scheinen, als Medea, welche zwar trefflich gedacht, jedoch in der Ausführung etwas abgeflacht ist. Das andre Bild (s. oben Abb. 948), welches die Mutter allein zeigt, hat dagegen den Ausdruck des höchsten tragischen Pathos im Gesichte. Besonders der glühende Ausdruck der tiefliegenden Augen stimmt mit Anspielungen auf das Kunstwerk des Timonachos, z. B. bei Ovid. *inque oculis facinus barbara mater habet*. Aber auch spätere Künstler versuchten sich an dem dankbaren Gegenstande, den sie durch unnatürliche Steigerung des Pathos verdarben (s. Annal. 1869 S. 45 bis 65). Eine statuarische Gruppe aus grauem Sandstein in Arles, wo sich die Knäblein unterm Kleide der Mutter verkriechen wollen, grob gearbeitet, Millin, G. M. 102, 427; Arch. Ztg. 1876 Taf. 8, 2; ferner ein Sarkophagrelief in Marseille Annal. 1869 tav. D; eine Gemme bei Wieseler I, 420.

Von der theatralischen Vorstellung des Euripides gewinnen wir eine Idee durch eine unter 'Theatervorstellungen' vorkommende Abbildung.

Am ergiebigsten ist für zusammenfassende Darstellungen der Medea-fabel die späteste Kunstgattung, die der römischen Sarkophag. Durch eine Sammlung und Vergleichung dieser als Kunstwerke wenig wertvollen Skulpturen und ihrer Bruchstücke haben Jahn, Arch. Ztg. 1866 S. 233 ff. und Dillthey, Annal. 1869 p. 1 bis 69 den zu grunde liegenden Cyklus von Scenen festgestellt und außerdem die Wahrnehmung gemacht, daß der Originalbildner



994. Jahn besichtigt die Skulptur, nach der goldenen Nylone. (Zur Seite 905.)



in Einzelheiten weniger von Euripides als von der Medea Seneca abhängig gewesen ist.

Die ersten beiden Szenen finden wir am besten auf einem aus Neapel stammenden Relief der Wiener Sammlung (Abb. 981, nach Arch. Ztg. 1866 Taf. 215, 2), an dem nur der untere Teil nebst einigen Kleinigkeiten ergänzt ist. 1. Die Rändigung der feuerschnaubenden Stiere vor Aletes bildet hier auf der linken Seite eine schön bewegte plastische Gruppe, die der Beschreibung bei Apollon. Rhod. 3, 1306 ff. entspricht: Jason hält jedes der beiden wütenden Tiere an einem Horne gepackt und das eine schon zu Boden gezwängt, während das andre sich noch hoch aufbaut. Auf Repliken ist auch der Pflug sichtbar, an welchem die Stiere geschnitten werden sollen. Links nehmen zwei Argonauten mit übereinandergeschlagenen Füßen ruhig dastehend dem Schauspiel bei, der eine auf seine Lanze gestützt, der andre mit der Geherde des Fernsehers als ob er seinen Augen kaum traute; s. oben S. 589. Auf der rechten Seite aber thront König Aletes mit Schwert und Scepter (Ovid Met. 7, 103 *scopitroque insignis throno*), bekleidet mit Chiton, Mantel und Hosen als Barbarenkönig. Neben ihm ein Kolcher mit phrygischer Mütze, auf andern Repliken aber Medea, die ja dem Jason Wunderkraft verliehen hat.

2. Die Erhaltung des goldenen Vlieses ist vermittelt der Künste derselben Zauberin ein Leichtes. Obgleich Jason ganz auf römische Art gerüstet mit Helm, Schild und Harnisch über seiner Chlamys angekleidet ist, kann er doch ungefährdet das Widdertell von dem Baume herabnehmen, wobei er das rechte Knie auf einen Felsblock stützt; denn der um den Baum geringelte Drache hat schon vom Zauber gelähmt Kopf und Oberleib schlaff herabsinken lassen (Val. Flacc. VIII, 88: *imque altis occidere iubar uolutaque coeclum iam caput atque ingens extra sua vellea cervix*). Hinter dem Baume steht Medea in langem Chiton und mit bogenförmig über ihrem Haupte wallenden Mantel. Was sie in der linken Hand hält, ist nicht erkennbar, auf einer Replik sieht man einen runden Gegenstand (Giftnöchen?), auf einer andern steht unten am Baume ein Becken, aus dem Flammen (und giftige Dämpfe?) anschlagen.

3. Die Vernichtung Jasons mit Kreusa ist auf drei Sarkophagen ganz wie eine römische Eheschließung behandelt: wir finden die Handreichung des Brautpaares, zwischen dem Juno promissa steht, die Verschleierung der Braut und ihre Amme, aber auch wieder einen Eros, oder der Bräutigam gießt aus einer Schale in die Opferflamme des Altars und daneben steht der römische Opferknabe (*ammillus*; s. Art. »Opfer«). Daß aber hier nicht etwa Medea als Braut zu denken sei, geht aus einem dieser Reliefs hervor, wo Medea selbst mit ihren beiden Kindern erscheint, um Einsprüche zu thun und den

treulosen Gatten zu seine Pflicht zu mahnen; allerdings eine Episode, welche ohne Vorgang der Dichtung von dem Künstler erfunden ist. Die Veranschaulichung der folgenden, eigentlich tragischen Momente bieten ziemlich genau übereinstimmend sieben Sarkophage, unter denen wir den im Louvre befindlichen der guten Erhaltung halber in Abb. 982, nach Bonillon III basrel. 18, 2 wiedergeben. Auf der linken Seite:

4. Die Kinder Medeas, der Kreusa die verhängnisvollen Hochzeitgeschenke bringend. Im Brautgemache selbst, welches hier nur durch die Thürpfosten bezeichnet ist, auf Repliken aber auch durch Vorhang und Schmückung mit Blumengewinden, wie es die Sitte heischte, sitzt auf einem Sessel mit Fußbank Kreusa im Chiton, der von der linken Schulter herabgeglitten ist, den Mantel um die Beine geschlagen und schleierartig über den Kopf gezogen. Ihre verschämte Haltung ist typisch und erinnert an die Braut der ablaudaunischen Hochzeit (s. oben Abb. 946), nach andern drückt sie Abneigung und Unwillen über das Erscheinen der Kinder aus, wie bei Eur. Med. 1148 angedeutet wird: *λευκὴν ἀνέστρεψ' ἐμὰν παρρηίδα παίδων μοσχάδ' εἰσόδου*. Neben ihr steht, durch die alten Züge des Gesichts, den halbenthloften Basen und das Kopftuch charakterisiert (vgl. oben Abb. 67), die Amme, welche der jungen Frau zuredet, die herannahenden Kleinen gütig zu empfangen. Von diesen trägt der vordere ein perlengeschmücktes Gewand, der andre einen Kranz oder Geschmeide (*πέπλος τε λεπτὸς καὶ πλόκος χρυσόλατος* Eur. Med. 786). Hinter ihnen am Ende der Platte steht, nur am Unterkörper mit dem Mantel behängt und auf einen Pfeiler mit der Linken sich aufstützend, Jason, der den Knaben mit Teilnahme folgt und auch bei Eur. Med. 1149 ff. der Braut zuredet, die Geschenke anzunehmen. Auf einer Replik hält er die Lanze und hat einen Schild neben sich stehen; auf unserem Exemplare aber versteckt er in der auf die Hüfte gestützten rechten Hand einen Apfel, der (falls nicht etwa auf moderner Ergänzung beruhend) ganz passend als Liebesymbol gedeutet werden kann und speziell die Hochzeit angeht (s. oben S. 19). Zu solcher Beziehung stimmt vortrefflich die vor Jason stehende, ebenfalls mit weitem Mantel bekleidete Jünglingsgestalt. Sie trägt einen dicken Kranz im Haar und in den gekrenzten Händen zwei Mohnstengel und eine (auf unserm Exemplare fehlende) Fackel; ihre Haltung ist lässig, das Haupt gesenkt, die Augen halb geschlossen, der Ausdruck träumerisch. Mit Recht hat man in derselben eine allegorische Figur, bald den Hochzeitsgott Hymenaios (s. Art.), bald den Todesgott erkannt; es ist vielmehr, wie Fetscherbach bemerkt, eine Verschmelzung beider. Hymenaios, der gekommen ist, das Hochzeitsfest zu begeben, senkt die Fackel, da



die verderblichen Geschenke ins Brautgemach gebracht worden, und wird zum Todesgott. Diese Darstellung, ähnlichen poetischen und rhetorischen Gedanken ganz entsprechend, lag auch der bildenden Kunst um so näher, da Eros mit der gesenkten Fackel als Repräsentant des Todes üblich geworden war (Jahn). Über Eros als Todesgott s. oben S. 504. Jahn führt an Blon. *epithal.* Adon. 89: *τοῖσι καμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλιαῖς Ὑμέναιος καὶ στέφος ἐξέσθασσι ταύριον*. Anth. Pal. IX, 245: *δυσμοίρων ἡαλίμων ἐπὶ πασάσιν οὐχ Ὑμέναιος, ἀλλ' Αἰδὼς ἔσθῃ πικροτάμου Περδάνης*. Anth. Pal. VII, 186; Hellodoy II, 29.

5. Krenus stirbt in Gegenwart ihres Vaters. Die mit dorischem Chiton und wallendem Überwurfe bekleidete Braut hat sich soeben in dem durch den Vorhang (*παρὰ τῶμα*) bezeichneten Brautgemach niedergelegt wollen, der untere Teil der erhöhten Lagerstatt ist mehr oder weniger angedeutet — auf einem Bilde sogar mit der Reliefdarstellung von Jasons Stierbändigung verziert —, als sie von dem höllischen Brande des vergifteten Gewandes ergriffen wird und jäh emporschnellt. Wie die Figur der Mainade des Skopas (vgl. oben S. 848 Abb. 930), deren prachtvolle Bewegung dem Künstler wohl vorschwebte, reckt sie die Arme hoch empor (der linke ist abgebrochen) und wirft dabei verzweifelt im furchtbaren Schmerze des Haupt zurück, dessen gelöstes Haar (in einer Replik noch mit der Krone geschmückt) hint. überwallt; zugleich sinkt das rechte Knie nieder, während das linke noch auf dem Bette seinen Halt findet. Auf mehreren Repliken schlägt die helle Flamme hoch über ihrem Haupte empor, wie es auch Enr. Mod. 1190 ff. geschildert wird. Das Jammergeschrei der Unglücklichen hat



994 Krenus und Medea. (Zu Seite 906.)



den greisen Vater herbeigezogen, welcher nahe hinter sie getreten ist und den Fuß auf die Erhöhung des Lagers setzt, aber nur durch die Greiberde der linken weit vorgestreckten Hand seinen Wunsch zu helfen und durch die in das Haar greifende Rechte seine Verzweiflung kundzugeben vermag. Der dicht hinter seinem Rücken nur mit dem Kopfe sichtbare bärtige Mann muß, nach der Lanzenspitze zu urteilen, von dem Künstler als ein Leibwächter des Königs gefaßt sein; doch ist zu bemerken, daß derselbe auf einigen Repliken anders erscheint oder fehlt. Über die Bedeutung der jugendlichen Gestalt hinter dem Könige, welche in der Chlamys und gesenkten Hauptes in der Seitenansicht dasteht, sowie über eine andre hier fehlende gehen die Ansichten auseinander; ein Bruder der Braut oder Jason selbst dürfte nicht so ruhig dastehen, vielleicht ist eine durch Abkürzung unkenntlich gewordene, besondere Scene anzunehmen. (Daß der Künstler nach der rationalistischen Erklärung bei Min. N. H. II, 235 angenommen habe, Medea habe ihre Geschenke, Kleid und Kreuz, mit Naphta oder Petroleum getränkt und dieses sei beim Hochzeitsopfer durch die Flamme am Altar entzündet worden, wie Dillthey a. a. O. S. 41 ff. ausführt, ist wenig wahrscheinlich.)

6. Medea kämpft mit dem Entschluß, ihre Kinder zu töten. In gegürtetem Chiton und übergehängtem Mantel, allerdings mit entblößter linker Brust und gesenkten Hauptes mit aufgelöstem Haare steht sie da, jedoch ohne eine Spur von leidenschaftlichem Gesichtsansdruck (aus Unvermögen oder Nachlässigkeit des Arbeiters); daß die Hände das Schwert hielten, vielleicht aus der Scheide zogen, läßt nur eine Replik sicher erscheinen, während auf den andern die Arme abgebrochen sind. Darnach würde hier ein weiter vorgeschrittener Moment dargestellt sein, als auf den Gemälden (s. oben S. 905), vielleicht die Erfindung eines späteren Künstlers. Die Kriablen spielen vor der Mutter in unbefangener Heiterkeit; der vordere hält (auf dem Exemplare bei Millin, G. M. 108, 426) einen Rall, den ihm der Bruder zu entreißen sucht, wobei jener über eine Art von Wacke oder Stülentrommel wegspringt, welche mehrfach auf Wandgemälden auch als Sitz dient, bis jetzt aber unerklärt ist (vgl. z. B. Overbeck, Her. Gal. in Taf. 33, 16).

7. Zum Schluss besteigt Medea den Drachenvagen mit den Leichen ihrer Kinder. Die schwungvolle Komposition lehnt sich im ganzen genau an die suchende Demeter beim Korambule (vgl. oben S. 419 ff. mit Abb. 459b, 460, 461). Auf einigen Exemplaren hat auch Medea die rechte Brust entblößt und richtet den Blick aufwärts, ebenso stimmt das flatternde Gewand, die ausgestreckte Hand, mit welcher sie die Zügel lenkt, die Haltung des Körpers, nebst einem auf den Wagen gesetzten Fuße. Auf

der linken Schulter trägt sie die Leiche des einen Knaben; den andern sieht man (nicht hier) auf dem Wagen liegen. Die schnuppigen, geflügelten Schlangen haben sich zusammengerollt, um sich in die Luft zu erheben; dies wird namentlich in einer Replik auch durch die darunter liegende Figur der Erdgöttin ausgedrückt.

Über Medea vgl. außerdem Art. «Thesens». (Bai.)

**Medusa.** Das Bild der Gorgone Medusa, welches auch seine mythologische Bedeutung sein mag (die neueren haben abwechselnd auf Sonne, Mond, Gewitterwolke und Meereswellen die Diagnose gestellt), war schon in uralter Zeit für die griechische Kunst eine Schreckgestalt in grellster Form. So müssen wir uns das in Stein gehauene Haupt in Argos bei Panassia II, 20, 5 denken, welches er ebenso wie die Burgmannen von Mykenai den Kyklopen zuschreibt. Auch Homer, der das Medusenhaupt ein grauses Ungeheuer der Unterwelt (λ 634) und pausbäckig (βλοσυρώπης λ 36) nennt, muß das Gespenst (μορμολύκειον) plastisch gekannt haben (vgl. Holbig, Homer. Ep. S. 286 ff.). Bei Hes. Scnt. 235 wird der wilde Blick und das Zähngerassel hervorgehoben. Apollodor schildert sie II, 4, 2, 7, εἶχον δὲ αἱ Γοργόνες κεφαλὰς μὲν περισπειραμένας πολλοῖσι δρακόντων, ὀδόντας δὲ μεγάλους ὡς σὺν, καὶ χεῖρας χαλκὰς καὶ πτέρυγας χρυσαῖς, δι' ὧν ἐπέκοντο. — Die große Zahl der erhaltenen Gorgonenbilder erklärt sich aus der Verwendung derselben gegen den bösen Blick (als ἀποτρόπαιον, s. Art. «Amulettes»). So war an der Südmauer der athenischen Burg ein großes vergoldetes Medusenhaupt auf einer Aegis angebracht (Paus. I, 21, 4). Häufig waren solche Masken selbst unter den Weihgeschenken auf der Burg von Athen. Als Muster dieses ältesten Typus dürfen wir ansehen den Stirnziegel aus Thon, welchen man im Jahre 1836 im Unterbau des Parthenon fand und in Athen bewahrt (Abb. 983, nach Roß, Archäol. Aufs. I Taf. 8). In die Augen fallend ist der übermäßig dicke Kopf mit in die Breite gezogenem Gesicht, die fleischigen Wangen, die plattgedrückte Nase, der weit geöffnete Mund mit ausgestreckter Zunge und Schweinschauern. (Das Grün, σμυρνεόν, *sanna*, ist eine Hauptsache dabei; Müller, Archäol. § 335, 9.) Die ganze Maske war bemalt: das Gesicht gelblich, die Haare bläulich-schwarz, Lippen und Zunge rot, Zähne weiß, die Schlangen bläulich, die Ohrringe rot. Man vergleiche die ganz ähnliche Maske auf einem Teller aus Sparta, Mittell. des athen. Instituts II, 317; ferner die Metope von Salmunt S. 330 Abb. 344, die Terrakotte aus Melos im Art. «Persens». Zahlreiche Variationen, welche den unerschöpflichen Reichtum griechischer Phantasie auch in der Erfindung des Hässlichen und Abschreckenden (denn dies suchte man mit Bewußtsein) bekunden, bieten die Abbildungen bei Levezow, Entwicklung des Gorgonenideals Berl. 1833 und die



Auswahl bei Wieseler II, 897 ff. Namentlich auch auf Münzen von Korinth, Koroneia und andern Städten war das Gorgoneion beliebt; selbst auf römischen ist es nachgewiesen. Wir geben in Abb. 984 (nach Cohen *méd. consul pl. XIV Cornelia 6*) ein etwa i. J. 48 v. Chr. in Sicilien geschlagenes Exemplar, wo das Medusenhaupt im Mittelpunkt der sog. Triquetra erscheint, der drei laufenden Beine, zwischen denen Kornähren, das Produkt der Insel, hervorsprossen. Übrigens ist schon von Anfang an bei dieser Maske von einer Abtrennung des Hauptes so wenig mehr zu spüren, daß meistens der Hals ganz und gar mangelt; wir haben es mit einer bloßen Maske zu thun, der auch zuweilen das Haar, wie an der Theatermaske, perückenartig herumhängt. Vgl. aber diesen älteren Typus Arch. Ztg. 1881 S. 282 ff.

Indessen konnte diese absichtliche Häßlichkeit dem mildernden Einflusse der steigenden Entwicklung der Kunst nicht entgehen, wenngleich die archaische Bildung, durch den Glauben der Wunderthätigkeit geheiligt, in den niederen Werkstätten ohne Zweifel noch lange fortgeführt wurde. Zwar ist das große vergoldete Medusenhaupt am Schilde der Athener des Phidias zufolge einer erhaltenen Nachbildung (s. oben S. 62 Abb. 65) nur ein wenig in der früheren Härte gemildert; noch bleibt auch hier die breite Fratze mit der gepletschten Nase, der heraushängenden Zunge, den dicken Haaren und dem Schlangenknoten darüber. Aber schon Pindar nennt die Medusa «schönwangig» (εὐώπῳς Pyth. 12, 16), und die von religiösen Skrupeln freieren Künstler, Skopas und Praxiteles, konnten es wagen, in der Richtung fortzuschreiten, daß an Stelle der verzerrten Fratze nach und nach ein wirkliches Menschenantlitz trat, dessen Züge, anstatt durch widrige Formen und Gebärden den Betrachter zu schrecken oder starr zu machen, selbst den Ausdruck der Erstarrung und des Leidens, ja des eintretenden Todes annahmen. Aus dem stechenden Augen werden die im Tode erstarrten; der normal gebildete Mund ist halb geöffnet zu den letzten Atemzügen; zu den Seiten des bleichen Antlitzes aber ringeln sich entweder Schlangen, die wie Haarlocken, oder Haarlocken, die

wie Schlangen aussehen (mit Ausdehnung auf die Sage bei Ovid. Met. IV, 794—803). Fast regelmäßig ersetzt ein Schlangenknoten unter dem Kinn den fehlenden Hals, und ausnahmslos sind im Haar zu den Seiten der Stirn kleine Flügel befestigt, die früher oft an den Schultern sitzen. Bewunderungswürdig ist auch hier die Mannigfaltigkeit in der Erfindung auf engem Gebiete. Man sehe Wieseler II, 907—916, besonders die letzte Nummer, eine Onyxschale in Neapel (tazza Farnese genannt), deren Echtheit freilich bezweifelt wird. Als Höhepunkt der ganzen

Reihe gilt mit Recht (man kann sie mit Cic. Verr. IV, 56 *Gorgonis as pulcherrimum cinctum anguibus* nennen) die Rondaninische Marmormaske in der Münchener Glyptothek (Abb. 985 auf S. 910, nach Photographie), über welche Brunn sich äußert: »Der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdruck erkaltend, ja fast erstarrt wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der

Sinnlichkeit wahrnehmbar, doch fehlt auch hier in der starren Öffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weit geöffneten Augen vermischen wir jedweden Ausdruck von Seele und Wärme des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzuballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über den Schläfen hervorschießen, während sich die Schwänze unter dem Kinn zur Umrahmung der Wangen zusammenschließen. Matt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnem Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichen Dunkel sich bewegenden Vogel entlehnt. Übrigens erklärt Brunn auch diese Maske für ein architektonisches Dekorationsstück aus römischer Zeit. Von kolossaler Größe, aber an Schönheit weit nachstehend ist die Marmormaske im Museum zu Köln, an welcher die Lockenspitzen falsch als Zipfel eines Bandes ergänzt sind. — Ein großartig schönes Wandgemälde aus Stabia, auf dem grüne Molche die braunen Locken durchflechten, ist farbig



984. Ältere Medusa. (Zu Seite 908.)





abgebildet bei Ternite, Abteil. II Heft 2 Taf. 9. 10 und nebst mehreren andern aus Pompeji erläutert von Welcker, Alte Denkm. IV, 67—73, welcher die in der Malerei begründeten Besonderheiten hervorhebt. Im Charakter unterscheiden sich die Medusen von Pompeji durch den entschiedenen Ausdruck des Zornes, welchen die Skulptur und die Glyptik niemals gewagt und versucht hat. Die Nase ist aufgeblasen, die Augen rollen, auf der Stirne und in allen Zügen lagert ein in Heftigkeit ausbrechender Verdruß.

Erst vor kurzem ist man auf eine Fortbildung

aus. Daß wir es mit einer sterbend Daliegenden zu thun haben, zeigt sich neben dem übrigen besonders in dem reichen Haarwuchs, welcher zwar mit phantastischer Willkür geordnet scheint, jedoch durchaus nicht unnatürlich gebildet ist, sondern in seiner Verwirrung die Anfechtung durch den Todesschweiß unverkennbar ausdrückt. Dülthey, der a. a. O. S. 212 bis 238 das Kunstwerk analysiert, weist auf den auch hierin deutlich hervortretenden malerischen Charakter des Reliefs hin, welches oben stärker vom Hintergrunde sich abhebt, als unten; und zugleich zur vollen



986 Medusa Rondanini in München. (Zu Seite 909.)

des Gorgonenideals aufmerksam geworden, die den letzten Schritt auf dem betretenen Wege bezeichnet: das Hochrelief in Medaillenform in Villa Ludovisi (Abb. 986, nach der Photographie in Annal. Inst. 1871 tav. S). Ganz eigentümlich ist hier zunächst die Profilstellung, welche nur noch auf verächtlichen Gemmen, und die Geschlossenheit der Augen, welche ebenfalls selten vorkommt. Die Schlangen sind gänzlich verschwunden. Von der alten Form sind ganz allein beibehalten die fast unproportioniert breiten Wangen in dem übrigens vollständig edlen Jungfrauengesichte, neben welchem aber wiederum der starke Hinterkopf und der große Schädel auffällt. Die aufgeworfenen Lippen des zu den letzten Atemzügen sich öffnenden Mundes drücken Stolz und Trotz

Wirkung eine Beleuchtung verlangt, die von der Spitze des Hinterkopfs ausgeht (wie oben in unserer Abbildung). Man erinnert sich dabei, daß Timonemachos eine vorzügliche Medusa malte (Plin. 85, 136: *principue tamen ars ei fuisse in Gorgone visa est*. Conze sagt: »Dieser Kopf steht mit seiner wie ein Sirenen- gesang unheimlich unwiderstehlichen Wirkung, in der Abscheu durch Mitleid sich reinigt, am Ende der Entwicklungsgeschichte des antiken Medusenbildes, freilich als eine ziemlich vereinzelte Leistung.« Vgl. im ganzen Bruun in Verhandl. der Philol. Vers. Dessau 1884 (hier nicht mehr benutzt). [Bm.]

**Meergötter.** Die kolossale Herminbüste, welche wir in Abb. 987 (S. 913), nach Photographie geben, befindet sich in der Rotunde des Vatican, wurde aber

an der Küste des Golfes von Neapel, in der Gegend von Pozzuoli und Bajae gefunden. Das Wesen einer Meergottheit oder vielmehr die Personifikation des Elementes selber hat hier in großartiger Weise eigentümlichen plastischen Ausdruck gefunden. Das reichwallende Haar ist vom Wasser triefend nicht zur Kräuselung gefaßt, sondern legt sich in dünne und

die Gesichtshaut und den Hals bis zur Brust bedeckenden Überzüge von Fischschuppen, deren zackige Enden über den Augenbrauen und beim Bartansatz absichtlich stark hervortreten. Den in dem langen schlaffen Bart spielenden Delphinen entsprechen am oberen Teile des Kopflaares hervortretende starke Ansätze von Stierhörnern, welche wie beim Achelooos



186. Medusa. Euboeid. (Zu Seite 910.)

lange Lösschen gelöst an den Körper. Dem brüten, mehr aufgedunsenen als kräftigen Antlitz geben die großen weitgeöffneten Augen und der offenstehende Mund einen medusenhaften Ausdruck von Unbeweglichkeit und Starrheit, der auf seelische Kälte, ja fast Gefühllosigkeit schließen läßt und durch die breite, etwas abgeplattete Nase mit aufgespannten Nüstern noch verstärkt wird. Die Fischnatur des gewaltigen Wesens zeigt sich äußerlich auch in dem

und andren Flusgöttern (s. die Art.) die unwiderstehliche Kraft und Wildheit des Elementes anzeigen. Seitwärts aber ist das reich wuchernde Haupthaar mit Weinblättern und reifenden Trauben durchflochten, die unwillkürlich an die rebenreichen Ufer Campaniens erinnern, wo die Büste aufgestellt war. Unten am Bruststück spielen die Wellen.

Man hat verschiedene Namen vorgeschlagen: Okeanos; Nereus, Portunus, Flusgott, Triton und



(Chaukon. Sicher ist nur, daß wir einen Meerdämon vor uns haben, der sowohl der körperlichen Bildung wie dem Seelen Ausdruck nach die Mitte hält zwischen den halbtierischen Gestalten der Tritonen und dem hoch vergeistigten Gottesbilde des Poseidon. Die das Gesicht und den Hals überziehenden Fischschuppen (andre sehen darin zackige Seepflanzen oder Schiffe) kommen auch sonst vor, wie zuweilen Blätter von Ephen oder Weinklöß mit dem Rarte des Dionysos verwachsen sind. Eine ähnliche Maske mit starrtem Medusenblick und mit Schnappen im Gesicht, aus dessen Haar seitwärts und oben Köpfe von Seeungeheuern hervorschauen, unten von zusammengeknöteten Schlangen umschlossen, in dekorativer Verwendung Mus. Borb. V, 43. Unsicher ist die spezielle Benennung auch bei dem kolossalen Kopfe eines karthagischen Mosaiks, abgeb. Mon. Inst. V, 38, dessen gewaltiger Bart in steifer Regelmäßigkeit (aber für diese Kunstgattung höchst angemessen) aus fischflossennähnlichen gezackten und schlangengeschweiften Seetangablättern gebildet ist. Überhaupt ist die Unterscheidung der einzelnen Meerdämonen bis jetzt wenig vorgeschritten und wohl anzunehmen, daß die Künstler ihre Bildungen selten auf mythologische Spezialitäten gründeten. — Als Okeanos faßt man mit Wahrscheinlichkeit mehrere Köpfe in der Mitte von Sarkophagen, zu deren Seiten Nereiden auf Seetieren in den Wellen sich schaukeln, aus dem Blattgebilde des Haupt- und Barthaars ragen hier zuweilen unten Fischköpfe, oben Krebschen hervor, Bamberg, Lateran N. 501; Clarac pl. 207, 198, Krebschen an bärtigen Masken desselben Sacha. Ber. 1851 Taf. IV E und Wieseler, Alte Denkm. II, 190 unter dem Bilde der angedehnten Selene. Sonst wird eine Statue der Thetis mit Krebschen in den Haaren in Konstantinopel erwähnt (*καρποὶς τὴν κεφαλὴν μαορεφῆς* Aristid. II, 704 Dind.).

Hingehagerte Statuen des Okeanos (bei Clarac pl. 745; 749 B) unterscheiden sich von eben solchen Flußgöttern wesentlich nur durch das Attribut der Seeungeheuer und das verschleierte Hinterhaupt; oder auch nur durch die fehlende Urne oder durch große Seemuscheln. [Bm]

**Melampus und die Proitiden.** König Proitos von Trynth hatte drei Töchter, Lysippe, Iphinoe und Iphianassa. Als sie erwachsen waren, verfielen sie plötzlich in Raserei, wie Hesiod sagt, weil sie die Weihen des Dionysos verschmähten, nach Akusilaos aber, weil sie das heilige Bild der Hera verachten. In ungeheurer Tollheit durchtöbten sie das ganze Land. Ihr Vater ließ den berühmten Propheten und Priester Melampus, welcher die Heilung des Wahnsinns durch Reinigung und Sühnmittel erfunden hatte, aus dem peloponnesischen Pylös holen; der versprach, sie gesund zu machen für den dritten Teil

des Königreiches. Als Proitos diesen Preis zu hoch fand, wurde das Übel der Tobasucht noch schlimmer und griff auch unter den andern Jungfrauen um sich. Nun rief Proitos den Melampus wieder zu sich und gewährte ihm seine Forderung. Dieser aber weigerte sich jetzt und wollte nur helfen, wenn sein Bruder Bias ebenfalls ein Drittel des Reiches bekäme. Proitos mußte endlich dazwischen willigen. Da malte Melampus die rüstigsten Jünglinge und verfolgte mit diesen die wahnsinnigen Mädchen im bacchischen Tanze und jagte sie aus den Bergen in die Ebene von Sikyon. Bei dieser wilden Jagd starb die älteste, Iphinoe, vor Erschöpfung; die andern beiden aber wurden im Tempel gereinigt und kamen dadurch wieder zum Verstande. Darauf gab sie Proitos dem Melampus und Bias zu Frauen.

Diese Erzählung bei Apollodor II, 2, 2 war mit einzelnen Variationen in den Namen und über Grund und Art des Wahnsinns (z. B. Vergil. Eclog. VI, 48) schon im höheren Altertum vielfach verbreitet, auch die Heilung der Mädchen an verschiedenen Heiligtümern des Peloponnes lokalisiert. Ob die echt märchenhafte Einkleidung ursprünglich die »Irren des Mondes« birgt, wie Preller, Griech. Myth. II, 57 will (wofür er auch die Mondsüchtigen, *lunatici*, hätte anführen können), muß dahingestellt bleiben, sicher hängt aber die Heilung mit der Einführung neuer Kultushandlungen, nämlich des Sühn- und Reinigungsofers und damit verbundener Zeremonien zusammen. Bei Paus. VIII, 18, 3 fliehen die Proitiden in eine Höhle im wildesten Gebirge des nördlichen Arkadiens, von wo Melampus sie durch geheime Opfer und Reinigungsriten in einen Ort Lusoi (deutsch etwa Badenweiler) führt und im Tempel der Artemis Hemonresia (d. i. der Besänftigenden; schol. Callim. Hymn. Dian. 236: *Μόρι τὰς κόρας ἡμωρεσεν*) völlig heilt.

Obwohl schon Hesiod eine Melampoie gedichtet hatte und mehrere Theaterstücke (wohl sämtlich Komödien) über den Mythos vorhanden waren, so ist doch von darauf zu deutenden Kunstwerken fast nichts bekannt. Bis vor kurzem bezog man darauf nur mit einigen Bodenken ein Neapeler Vasenbild (Wieseler, Denkm. I, 11), wo die beiden Töchter am Bilde der Artemis Lusia sitzen — eine dritte Figur wüßten Ansehens hinter ihnen nennt Wieseler Lyssa, die personifizierte Raserei — und Melampus vor ihnen stehend sie bespricht, zu den Seiten Dionysos und der alte Silen. Die Richtigkeit der Deutung wird jetzt erhärtet durch ein von de Witte publiziertes Genmenbild in der Gazette archéolog. 1879 pl. 19, 1 (darnach hier Abb. 288 auf S. 214), welches durch die Geschicklichkeit des Künstlers auf einem Raume von 16 × 15 mm sechs Personen in sehr verschiedenen Stellungen vereinigt. (Die Abbildung ist eine dreifache Vergrößerung des Originals.) Im Vordergrund

sitzt auf einem mit Tüchern (oder etwa Widderfell?) bedeckten Altare eins der Mädchen in erschläffter Haltung, halbentblößt in ungeordneten Kleide (wie

dahinter der mit dem Chiton bekleidete und mit dem reinigenden Lorbeer bekranzte bärtige Priester Melampus; er hält in der Rechten über die Mädchen



361 Meergott, Kolossalbüste in Neapel. (Zu Seite 319.)

im Vasenbilde); dahinter bäumt sich die zweite in ekstatischer Bewegung hoch empor; die dritte liegt zwischen oder hinter beiden tot hingesenken über dem Sitze (also Iphinoe). Ernst und ruhig steht  
Denkmaier d. klass. Altertums

ein Ferkel, das Sühnopfer, dessen Blut auf die Schuldigen herabtrifft, um sie zu reinigen; in der Linken einen Zweig, der als Sprengwedel (*νεπίσπυρρῆιον*) dient, anscheinend auch von Lorbeer. Zur rechten  
58



Selbst hält ein nackter Opferdiener ein Schale ohne Henkel, um den Weihwein einzutauchen (ἀφαινοί). Linkerseits lehnt mit gekreuzten Füßen an einer ionischen Säule ein junges Mädchen im ärmellosen Doppelchiton, darüber einen Peplos, den sie mit dem linken Arme über den Kopf gezogen hat. Man kann ihr schwerlich an Artemis denken, eher an eine Ortsnymphe (etwa die benachbarte Styx?), vielleicht an eine Priesterin. Der Gestus des Gewandüberziehens scheint für die heilige Handlung nicht ohne Bedeutung zu sein.



908 (Zu Seite 910.)

Ein über das Haupt des zu Reinigenden gehaltenes Ferkel (χοιρίδιον, δελφί, ὀφθαλμοδόκος) finden wir genau ebenso auf einem Bilde, das die Sühnung des Orestes (s. den Art.) in Delphi darstellt. Das Ferkelopfer zur Heilung von Krankheiten, namentlich des Wahnsinns, ist auch bei den Römern gebräuchlich. Hor. Sat. II, 3, 164 wird dem Wahnsinnigen geraten: *inmolet aquis hic porcum Laribus; verum ambitiosus et audax naviget Anticyram*, wobei zu bemerken, daß die Nieswurz (*helleborum*), deswegen man nach Antikyra ging, ebenfalls von Melampus zuerst angewandt sein sollte und darum auch Melampodion hieß Plin. XXV §47 ff. Dioscor. IV, 61. Und Plant. Menochem. II, 2, 15 ff. läßt jemandem Geld geben, damit er ein Schwein kaufen könne, um sich vom Wahnsinn kurieren zu lassen. Weiteres Art. »Orestes«. Über die erwähnte reinigende Kraft des Lorbeers und das Besprengen mit Wasser (durch Lorbeerblätter) vgl. Ovid. Fast. IV, 728 (*virgine rosas laurea misit aquas*), V, 677 (*ada sit hinc laurus, lauro sparguntur ab ada*); Juven. II, 158; Verg. Aen. I, 329. [Bm]

**Meleagros.** Der Mythos von der kalydonischen Jagd und ihrem Haupthelden Meleager mutet uns schon in der homerischen Erzählung (I 529—599) wie ein vollständiges kleines Epos an, das Vorbild der Ilias, als eine Dichtung, bei der die ethischen und höchsten poetischen Motive für die rein menschliche Handlung bestimmend auftreten und der ur-

springliche Kern eines Naturprozesses unsern Blicken vollständig verhüllt liegt. Erscheint aber schon in der epischen Fassung der Held in ganz ähnlicher Lage und Stimmung wie der großartige Achill, so wird durch die Bearbeitungen der Dramatiker die Sage mit starken Veränderungen zu einer großartigen Tragödie umgestaltet, welche in Bedeutsamkeit und Wechselwirkung der bewegenden Kräfte keiner anderen nachsteht. Der für die Bildwerke in Betracht kommende Inhalt ist in möglichster Kürze dieser (Apollod. I, 8, 2). Althala, Tochter des Thestios und Gemahlin des Königs Oineus von Kalydon, des »Weinmannes« (dem Dionysos die Rebe schenkt), gebiert den Meleager. Als dieser 7 Tage alt ist, treten die Moiren zur Mutter und verkünden, daß, sobald das auf dem Herde liegende Holzseil verbrannt sei, Meleager sterben müsse; worauf Althala das Seil aus der Flamme zieht, löscht und sorgfältig verwahrt. Meleager aber wächst zum tapfern und unverwundbaren Helden heran. Einst vergiftet Oineus der Artemis zu opfern, und die Göttin sendet aus Zorn darüber einen gewaltigen Eber, der alle Weinberge verwüstet. Zur Bekämpfung des riesigen Untieres werden die Edelsten von Hellas versammelt; mit ihnen kommt auch Atalanta, die »unvergleichliche« Jägerin aus Arkadien (s. Art.). Zwar die Männer weigern sich anfangs, mit einem Weibe um den Jagdpreis zu streiten, doch werden sie von Meleager, der, obwohl mit Kleopatra verheiratet, in Liebe zur Atalanta entbrannt ist, dazu gezwungen. Bei dem Jagen wird nun Ankaos von dem Eber tödlich verwundet; Atalanta trifft das Tier zuerst mit einem Pfeile, Meleager tötet es dann vollends mit dem Speere und schenkt der Atalanta das Fell als Siegespreis. Als die Brüder seiner Mutter im Zorne darüber dieses entreißen wollen, erschlägt sie Meleager. Da wirft Althala im höchsten Schmerze das verhängnisvolle Seil ins Feuer und mit der Glut erlöschet auch Meleagers Leben.

Die ältere Kunst beschäftigt als ein sehr beliebter Gegenstand die Darstellung der Jagd auf den kalydonischen Eber. In ganz hervorragender Weise wurde dies Bild von Skopas dargestellt im vorderen Giebel des Tempels der Athene Alea zu Tegea. Gegen seine Gewohnheit beschreibt Pausanias (VIII, 45, 4) das Bild etwas genauer. Etwa in der Mitte befand sich der Eber. Auf der einen Seite sah man Atalanta, Meleager, Theseus, Talamon und Peleus, Polydeukes und Iphios, dann noch die Söhne des Thestios, Brüder der Althala. Gegenüber hatte Ankaos (ein Sohn des Lykurgos von Tegea und Lokal hero) soeben die tödliche Wunde empfangen; er hatte sein Doppelbein sinken lassen und wurde von Epheos gestützt; neben ihm sah man Kastor und Amphiaros; dann Hippothoos, endlich Peirithoos. Vgl. über die Komposition Welcker, Alte Denkm.

I, 190 f.; Athen., Mittheilungen VI, 392 ff., wo aufgefundenen Reste dieses Giebelfeldes, insbesondere der Eberkopf, besprochen werden.) Übrig geblieben sind uns, abgesehen von einem kleinen zierlichen archaischen Thonrelief aus Melos (s. Jahn, Sachs. Berichte 1848 S. 123), nur zahlreiche Vasenbilder, welche theils mit, theils ohne Beischriften Eberjagden zeigen, deren ideale Vorlage immer in jener mythischen Begebenheit zu suchen ist. Hervorragend durch GröÙe und Figurenreichtum ist das Bild bei Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. IX. In der Mitte der braunrot gemalte Eber, welcher schon einen Hund tot niedergestreckt und den am Boden sitzenden Ankaïos tödlich verwundet hat; ringsum neun Kämpfer: Atalanta mit dem gespannten Bogen, Meleagros im Begriffe, seine gewaltige Lanze dem Tiere in die Weichen zu stoßen; die Dioskuren zu Ross, andre Kämpfer mit Schwert, Keule und Lanzen in mannigfachen Stellungen, dazu noch drei groÙe Molosserhunde.

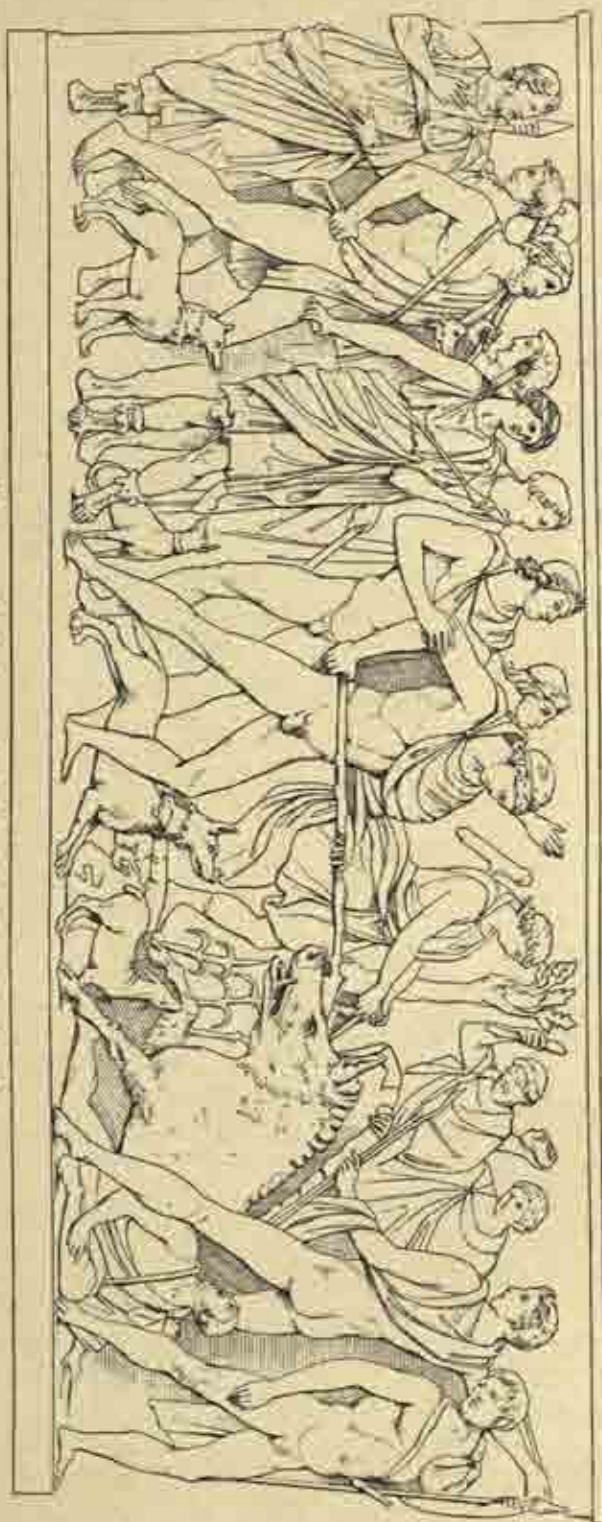
Ferner ist zu nennen die archaische Schale des Glaukytes und Archikles in München N. 333, abgeb. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 235, 236. — Endlich gibt eine Vase jüngsten Stiles aus der Cyrenaika (abgeb. Annal. 1868 tav. LM) ein höchst bewegtes Bild der Jagd, wobei die Hauptfiguren in schön geführten Linien gruppiert sind und als Besonderheit Artemis, phrygisch gekleidet, in Halbfigur über dem Ganzen schwebt.

Die vollendete attische Kunst scheint den Meleager mit Vorliebe für den Typus des schlanken und leichtbeweglichen Jägers gewählt zu haben; eine Reihe von Statuen, allerdings meist Nachbildungen römischer Zeit, zeugt davon. Unter ihnen ist die bekannteste im Belvedere des Vatican, früher überschwenglich gepriesen, abgeb. z. B. Clarac 805; Millin, G. M. 138, 410 (vgl. Braun, Ruinen S. 294 ff.). An Schönheit wird sie übertroffen durch das Berliner Exemplar, welches 1838 gefunden ist und dem jedenfalls voranzusetzenden griechischen Original am nächsten steht. Wir geben dasselbe hier (Abb. 989) nach Mon. Inst. III, 58 und nach den Erläuterungen Feuerbachs, Annal. 1843 p. 237 ff. Während die vaticanische Statue die flatternde Chlamys nach Jägerbrunn



989. Meleagerstatue in Berlin





um den linken Arm gewunden trägt, und dies fast ein Charakteristikum für Meleager ist (Pollux V, 8, 18: *χλαμὸς ἦν βεῖ τῇ αὐτῇ χειρὶ περιαιρέειν, ὅπως μετασείῃ τὰ ὄπλα ἢ προσέχουσιν τοῖς ὄπλοις*), ist der Held hier ganz unbekleidet gelassen: seine Bezeichnung aber geht dennoch teils aus der Beigabe des (größtenteils ergänzten) Jagdhundes und namentlich aus der ganz besonderen Form des im oberen Teile erhaltenen Jagdspießes unzweifelhaft hervor. Die Eigentümlichkeit dieses Spießes besteht nämlich nach den genauen Beschreibungen Xenoph. venat. 10, 3 und Pollux V, 4, 22 darin, daß unter der breiten fünfzölligen Blattklinge noch zu beiden Seiten eiserne Haken angebracht sind, um das allzu tiefe Eindringen des Lanzenholzes zu verhindern. Aber auch die Haltung des Körpers stimmt, trotzdem die Unterbeine zum größten Teile ergänzt sind, dazu in so augenfälliger Art, daß man der Statue unbedenklich an Stelle des verloren gegangenen Kopfes eine Kopie des vaticanischen aufsetzen durfte. Während indes der vaticanische Meleager eine dem Adonis ähnelnde Weichheit des Ausdrucks in den Körperformen zeigt, eine Statue in Villa Borgliese dagegen allzu trocken und wenig charakterisiert ist, erinnert die Berliner an den Ares Borgliese im Louvre (vgl. oben S. 117) in der schönen Wölbung der Seiten, in der flachen Bildung des Unterleibes, in der Länge und Kraft der Schenkel und der Leichtigkeit der Kniee. Die leichte Stützung des Körpers durch den Spieß entspricht anderen Bildwerken; dagegen ist der Eberkopf, welcher sonst ebenfalls häufig als sinnreiches Wahrzeichen angebracht wird, hier nicht vorhanden und auch bei dem vaticanischen Exemplare erst durch moderne und nicht sehr geschickte Ergänzung hinzugekommen. Auf den Körperbau der Statue wie geschrieben ist die Schilderung des gemalten Meleager bei Philostr. lun. 15 (*στιππὸς νεανίας καὶ πᾶντι σφριγγῶν — κνήμῃ εὐπαγείῃ καὶ ὀρθαί — μὲν ἐν ἐπιγουνίδι ὁμαλοῦν τοῖς κάτω — πλευρὰ βαθεῖα καὶ ταστὴρ ἀπείριτος, καὶ στέρνα τὸ μέτριον προεκκείμενα, καὶ βραχίων διηρθρωμένος καὶ θυοὶ πρὸς ἀσκήνα ἐρρωμένον εὐνέπτοντες καὶ βᾶσιν αὐτῷ δίδόντες*).

Auf Sarkophagen, wo wir gewohnt sind, dürftige Anzüge älterer Bildwerke und Nachklänge ihrer Schönheit zu finden, treffen wir die Meleagersage nicht selten an und zwar nach ihren verschiedenen Wendungen in solchen Darstellungen, deren Erfindung auf



griechische Originale zurückgeht. Besonders wird die Eberjagd gerne zur Bezeichnung der Heldennatur eines frühverstorbenen Jünglings gewählt (und ebenso für Feldherrn und Kaiser eine Löwenjagd, z. B. Clarac pl. 151; 151a); daher denn auch die oft sehr willkürlich variierten Figuren eine genaue, auf die Sagen Geschichte gegründete Auslegung kaum zulassen (vgl. die Abhandlungen Annal. 1863 p. 81—105; 1869 p. 76—103). Auf der Vorderseite des besterhaltenen Sarkophages, die wir hier nach Braun, Ant. Marmorwerke II Taf. 6a wiedergeben (Abb. 990), ist die Hauptscene deutlich genug. Dem Eber, der aus seiner Höhle in dem durch Sumpfpflanzen und Baum angedeuteten Dickicht hervorbricht, tritt Meleager mit kunstrecht eingelegter Lanze (vgl. Xenoph. Cyneg. 10, 11 über die Haltung) entgegen, während noch vor ihm Atalanta, kenntlich am Köcher und artemisähnlicher Bekleidung, auf ihn einen Pfeil abschießt. Der kühne Jäger wird unterstützt von einem kräftigen Molosserrunde; er ist begleitet von zwei durch ihre runden Hüte als Dieskuren (s. Art.) bezeichneten Gefährten, deren einer ihn angestrichen am Arme zurückhalten will, während der andre freudig stannend die Hand hoch erhebt. Die Gewalt des Ehers vergegenwärtigt uns der zu Boden geworfene Jäger, den wir nach der Sage für den am Schenkel getroffenen Ankalos halten müssen, obgleich Kennzeichen fehlen. Ein Freund, der muthig vor ihn getreten ist, steht im Begriffe, den hoch erhobenen Speer gegen das Tier zu schleudern, während ein andrer Jagdgenosse flieht. Zwei Landleute entfernt im Hintergrunde erheben Stein und Speer. Die Figuren aber, welche die linke Seite des Reliefs füllen und ihrer Haltung wegen von der Jagdscene getrennt werden müssen, scheinen, wie der Vergleich andrer Sarkophage glaublich macht, andern, bis zur Unkenntlichkeit verkürzten Vorgängen anzugehören. In dem am weitesten links stehenden, mit breitgegrütem Untergewande und weitem Mantel bekleideten härtigen Manne ist der König Oineus zu erkennen, dessen Handbewegung aber nur durch die Annahme einer hier verloren gegangenen, anderwärts erhaltenen Scene (s. Annal. 1863 tav. AB, 1)



101 Meleagers Tod. (Zu Seite 514.)



verständlich wird, in welcher der Vater den Sohn auf die Figur der Virtus (in amazonenartiger Gestalt, hinweist und zur Tapferkeit ermahnt. Der folgende heraklesartige Kämpfer mit dem Bärenfell und dem Doppelhehl ist der ständig so charakterisierte Ankalos (*hipponifer Aeneas*, Ovid 8, 391), welcher zum Auszuge schreitet. Die neben ihm stehende Atalante hatte er gerade von der Anteilnahme an der Jagd zurückweisen wollen; ihre verschämte Haltung zeigt noch kaum, was auf andern Bildfragmenten deutlich wird, daß Meleager oben für sie eingetreten ist und ihr

Eine fernere Scene ist die Trauer und Klage der Atalante, nachdem die Thestiaden ihr das Fell genommen haben; man will sie wiederfinden auf der linken Seitenfläche des eben besprochenen Sarkophages (Braun a. a. O. Taf. VIIb).

Die beiden Scenen der Schlafkatsastrophe des Dramas sind auf mehreren Sarkophagen vereint, von denen wir die im Louvre erhaltene Platte nach Bonillon Musée III basrel. 19 hier geben (Abb. 991). Auf der rechten Seite ist die Rache Meleagers an seinen Oheimen, den Thestiaden, für die Beraubung



991 Eberjagd. (Zu Seite 918.)

seine Liebe erklärt hat, — also wiederum eine auffallende Verstärkung des Originalen.

Die Übergabe des Eberfelles durch Meleager an Atalante ist ebenfalls auf mehreren Bildwerken dargestellt. Auf einer apulischen Vase (beschrieben bei Körte, Personifikationen der Affekte 8, 56 ff., 66 ff.) ist dabei auf einer Seite Aphrodite und Eros zugegen, auf der andern Ate (oder Apatē) im Kostüm der Erinyen und mit Schwert und Fackel, das spätere Schicksal vorandeutend. Einfach ein Mosaik bei Millin, G. M. 146, 413\*. Als genrehafte Liebeszene auf pompejanischen Gemälden (Helbig N. 1162 ff.) und auf etruskischen Spiegeln (Gerhard II, 174—176).

der Atalante dargestellt. Der eine der Brüder ist schon tödlich verwundet niedergesunken, hält aber noch krampfhaft das Fell des Ebers mit der Hand gepackt, während Meleager daran zerrt, es ihm zu entreißen. Zugleich stürmt sein Bruder heran und tritt kampfbereit dem Mörder entgegen, der sich in wehrhafte Position gesetzt hat und auch sogleich ihn selber fassen wird. Auf der andern Seite sehen wir die Folgen der That; die über den Tod ihrer Brüder erkrankte Althea hält das verhängnisvolle Holzscheit in die Flamme eines lorbeerkränzten Opferaltars. Ihre jähe Hast wird durch den flatternden Mantelbusch lebhaft angedeutet, Schmerz und Abscheu vor ihrer eignen That durch das Abwenden



des Hauptes und die Handbewegung. Eine Erinyas mit Kopflingen ist die Packel schwingend herangesprungen und hält die Unglückliche an der Schulter fest, um das Mitleid nicht siegen zu lassen. Daneben steht gelassen die Parze mit Diptychon und Schreibgriffel, auf den sorgfältig geleuchten Schicksalschloß in rüchlich nüchterner Art hinweisend; dabei setzt sie in goldhafter Symbolik den Fuß auf das Rad der Nemesis. Den Mittelraum nimmt das Storbett Meleagers ein, welches ganz in spätromischem Geschmack ausgestattet ist. Helm, Schwert und Gorgonenschild nebst der Lanze füllen den unteren Vorderraum, der Jagdhund liegt unter dem Stuhl. Der Sterbende ist umzingelt von Weibern mit aufgelösten Haaren, die auf den griechischen Originalen sicher als seine Gemahlin und Schwestern gemeint waren, hier fast das Ansehen gemieteter Klageweiber haben; eine derselben legt vorgreifend ihm den üblichen Obolus für den Totenfährmann in den Mund (schwerlich reicht sie ihm Arzenei). Vorn am Bette steht der alte Pädagog, kenntlich am Knotenstock und griechischen Mantel, dahinter aber sitzt in trauernder Haltung Atalante, die Verfassung des frühzeitigen Todes.

Die Reihe der Bildszenen ist hiermit aber noch nicht erschöpft. Nach einer andren Version der Sage (Apollod. I, 8, 3, 2—4) fiel Meleager in dem schon von Homer erwähnten Kampfe gegen die Kureten, in Erfüllung des Fluches seiner Mutter, und zwar wie ein homerischer Held durch Apollons Pfeilschuß (Paus. X, 31, 3). So in einfachster Weise auf mehreren Sarkophagen (vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 116 ff.). Ferner wird auf mehreren Bildern ganz wie etwa Hektor oder Patroklos, der im Kampf gefallene Held von den Freunden in die belagerte Stadt zurückgetragen, sein Streitwagen folgt ihm, Kampfgetöse hinterher, während vorn der Tote von klagenden Bürgern empfangen wird und auf einem Bilde (Braun a. a. O. Taf. 6b oben) sogar die über ihre Grausamkeit verzweifelte Althais sich selbst den Dolch in die Seite bohrt.

Zum Beweise für die obige Andeutung, wie die Meleagerjagd in spätromischer Epoche nur als Symbol kräftiger Jugend diente, geben wir die Abbildung (192, nach Photographie) eines großen Sarkophags im Palast der Konservatoren auf dem Capitol (Kuppelsaal N. 21), dessen Deckel die Gruppe eines gelagerten Ehepaares trägt: der Mann hält eine Schriftrolle, die Frau schlägt die Lanze, zur Seite spielen Amoretten mit Masken und Händchen. Das Jagdbild der Vorderseite zeigt Meleager in der gewöhnlichen Haltung, ebenso Atalante; beide sollen offenbar auf die Verstorbenern deuten. Bei den übrigen Figuren dagegen ist so ziemlich jede Charakteristik verwischt, man möchte sagen, daß die Physiognomien ins Römische übersetzt sind; der bärtige Schildträger hinter Mele-

ager, welcher oben einen Stein gehoben hat, links und rechts die beiden Dioskuren zu Pferde, endlich die bärtigen Schwerträger, welche das Bild zu beiden Seiten abschließen, stellen hier einfach die Untergebenen des hohen Jägers vor. Auf der linken Seitenfläche ist eine Löwenjagd, auf der rechten die Heim-schaffung der Beute zur Darstellung gebracht. [Br.]

**Memnon.** Der Mythos von dem Sohne der Eos, der Morgenröte, war im ganzen Oriente verbreitet, wird aber wohl erst nach Entstehung der Ilias, die ihn nicht kennt, in den troischen Sagenkreis verflochten. In der Äthiopis des Arktinos, die den Faden der Ilias fortspannt und gewisse Motive dieses Gedichts verbreitend wiederholte, kam der Sohn des Morgenlandes als Führer der Äthiopen den Troern zu Hilfe und bildete neben den Amazonen den Mittelpunkt der Handlung. Memnon tötet den jungen Freund Achills Antilochos, Nestors Sohn, und wird dann als ebenbürtiger Gegner des Peliden von diesem nach hartem Kampfe erlegt, wobei Zeus, von den Müttern beider Helden um Sieg angefleht, die Woge auf der Wage wägt (nach dem andeutenden Vorgange von X 209 bei Hektors Tode). Nach dieser Seelenwägung (Ψυχοστατία), welche Aischylos zu einer Tragödie formte, erlangte Eos vom Zeus für den gefallenen Sohn noch Unsterblichkeit, und ähnlich wie in der Ilias Sarpedon (II 680 ff.) ward seine Leiche von Schlaf und Tod davongetragen.

Das phantastische Element in dieser Sage förderte deren weitere Ausgestaltung in allerhand Variationen der Kunst und späteren Poesie. Dabei wird Memnon sogar hin und wieder zum echten Orientalen oder auch zum mohrenhaften Äthiopier, dem zur Hebung des Kontrastes Amazonen beigegeben sind (z. B. Overbeck 21, 16; Elite céramogr. III, 66). Auch Polygnot hatte in dem Gemälde der Unterwelt, wo Memnon traulich neben seinem Doppelgänger Sarpedon saß, ihm einen Mohrenknaben beigegeben (Paus. 10, 31, 2). Auf einer Amphora des Amasis (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 307) stehen zwei Äthiopienknaben mit halbmondförmigen Schilden ihm zur Seite.

Der Kampf mit Achill, einfach schon am amykläischen Throne (Paus. 3, 18, 7), auf älteren Vasengemälden in archaischem Schematismus dargestellt, öfters als Kampf über der Leiche des Antilochos, gewinnt erst eine treffendere Charakteristik durch die Anwesenheit der besorgten Mütter. So am Relief des Kypseloskastens (Paus. 5, 19, 1: Ἀχιλλεὶ καὶ Μενωνὶ μαχόμενοι παρ' ἐστῆκασιν αἱ μητέρες). Aber auch hier wird das Bild in den Motiven erst nach und nach lebendig; die Kampfstellung der Helden wird dristischer, der Gefechtsmoment spannender, die Gebarden der Zuversicht und Ermutigung bei Thetis, des Schreckens und der Verzweiflung gestalten sich zu schönen Gegensätzen, wie an einer interessanten Reihe von Gemälden zu sehen ist (s. Overbeck 8.517





Abb. 993. Achill und Memnon auf dem Kampfe.

bis 526). Wir geben in Abb. 993 (nach Gerhard, *Auserl. Vasenb.* 204, 1) das Seitenstück der schöngezeichneten Darstellung vom Hektors Tode (oben S. 734 Abb. 788) auf dem Halse eines Mischgefäßes, wo der Parallelismus der Figuren in die Augen springt. Beide Helden stürmen zum Angriff vor, Memnon bartig, Achill unbärtig, beide ungepanzert, nur mit Helm und Schild bewehrt. Achill wird im nächsten Augenblick mit der Lanze den Gegner durchbohren, welcher nur mit dem Schwerte noch weit auszuholen bestrebt ist. (Das zweite Schwert in der Schale ist einer Unachtsamkeit des Malers zuzuschreiben.) Die beiden Mütter sind ziemlich gleich in langen Chiton und Peplos gekleidet, mit Haarbinden und Schlangenumhängern geschmückt; aber während Thetis mit freudig erhobenen Händen und in Verwunderung gespreizten Fingern dem Sohne nachhelft, drückt die Geberde der Eos Schmerz und Angst aus: sie streckt die Rechte wie schützend und hilfe-reichend aus, greift aber zugleich mit der Linken an das Hinterhaupt, wie um sich das Haar zu raufen.

Mehrere Vasenbilder zeigen die vor Zeus stehenden Mütter; andre die eigentliche Seelenwägung und zwar durch Hermes ausgeführt, während bei Aeschylos anscheinend Zeus selber mit der Wage in der Wolkendekoration (auf dem *θεολογείον*) saß und zu den Seiten die beiden Mütter als lebendes Bild, indessen unten die Söhne vor dem Kampfe redeten (Plut. *aud. post.* 17: *τραγῶδων ὁ Αἰσχόλος ἔλεγε τῷ μῦθῳ περιέθηκεν ἐπιγρύφως ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάττει τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν τὴν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἑὸς θεωμένους ὡς τὸν οὐδὲν μισοῦντων; vgl. Schol. G 70). Wie eine Übersetzung dieser Scene in das Gebiet der Malerei sieht sich das Bild einer unteritalischen Vase an, welches wir in Abb. 994 aus Millin *peint. de vases* I, 19 hier wiedergeben. (Die Zeichnungen in diesem Werke sind allerdings durch den Geschmack des Zeitalters etwas beeinflusst.) In oberer Reihe die Psychostasie. Die Wage an einem Baumstamm, Hermes an der Stelle des obersten Gottes daneben, aufmerksam zuschauend, die Seelen als kleine geflügelte Figuren in den Schalen. Während oben die Schale Memnons sich senkt, die des Peliden steigt, ist unten der Äthiopienfürst, von Achills erstem Speer in den Hals getroffen, aufs Knie gesunken, seine eigene Lanze ist bei seinem Falle gebrochen; Achill eilt herzu, den zweiten Speer hoch schwingend. Oberhalb erscheint Thetis im langen Gewande und verschleierte, die Zackenkrone auf dem Haupte; mit der einen Hand ergreift sie zierlich den Schleier, die andre streckt sie nach ihrem Sohne aus. Andersseits weicht Eos mit der Geberde wildster Verzweiflung, die eine Brust entblößt, die Haare raufend, mit stürmischem Schritt von dem furchtbaren Anblick ihres rettungslos verdorren Sohnes (Overbeck). Vgl. zu den von diesem angeführten Bildwerken noch Mon. Inst. VI, 5a, wo Eos geflügelt erscheint. Für die Beliebtheit des Gegenstandes zeugt eine große Marmorgruppe von Lykios, Myrons Sohn und Schüler, welche die Bewohner von Apollonia in Illyrien wegen Eroberung einer Stadt in Olympia geweiht hatten. Die Basis des Werkes bildete einon Halbkreis, und auf der Mitte derselben standen Thetis und Hekuba (Eos), welche den Zeus für ihre Söhne anflehten. An den beiden Enden waren Achill und Memnon zum Kampfe bereit einander gegenübergestellt. Dieselbe Anordnung war auch bei allen übrigen Figuren beibehalten, je ein Barbar stand einem Hellenen gegenüber: Odysseus den Helenos, weil sie in ihren*



und der Seelenwanderung. (Zu Seite 920.)



Heeren am meisten den Ruf der Weisheit genossen, Alexandros (Paris) dem Menelaos wegen der alten Feindschaft, dem Diomedes Aeneas, dem telamoni sehen Aias Deiphobos: im ganzen also 13 Figuren, welche sich um Zeus in strenger Symmetrie gruppierten (Brunn). Von derartigen Skulpturen ist keine Spur übrig, wie denn überhaupt in der späteren Kunst die Sage nicht fortwirkte.

Die Entführung der Leiche Memmons hat ebenfalls nur die ältere Kunst beschäftigt. Nach Diodor II, 22 bemächtigten sich die Äthiopen derselben und trugen sie (ohne göttliche Intervention) zu Tithonos fort. Hiernach sehen wir den nackten Leichnam von zwei Äthiopen bestattet zwischen zwei Felsen, über ihm schwebt eine Todessgöttin (Ker). Beundorf, Griech. u. alt. Vasen Taf. 42, 2. Bei dem Schwerte, welches neben dem Helden liegt, erinnert man daran, daß es als einziges Überbleibsel seiner Rüstung im Asklepiostempel zu Nikomedeia aufbewahrt wurde (Paus. III, 3, 8). Erst bei Aeschylus hob Eos selbst den toten Memnon auf und flog mit ihm davon (Pollux 4, 130,  $\epsilon\gamma\kappa\alpha\iota\tau\epsilon\pi\alpha\sigma\alpha\varsigma\ \alpha\gamma\gamma\epsilon\lambda\alpha\iota\tau\epsilon\tau\alpha\iota\ \kappa\alpha\iota\ \alpha\epsilon\tau\alpha\iota\phi\omega\varsigma\ \kappa\alpha\tau\alpha\pi\epsilon\phi\alpha\iota\epsilon\upsilon\alpha\iota\ \epsilon\pi'\ \alpha\pi\alpha\tau\epsilon\varsigma\ \sigma\upsilon\mu\alpha\tau\epsilon\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \kappa\epsilon\chi\alpha\iota\tau\alpha\iota\ \mu\epsilon\lambda\epsilon\varsigma\ \alpha\pi\alpha\tau\epsilon\upsilon\sigma\alpha\varsigma\ \tau\omicron\ \sigma\upsilon\mu\alpha\iota$ ). Nach Quintus Smyrn. II, 549 ff. tragen Winde ( $\alpha\eta\epsilon\tau\alpha\iota$ ) den Memnon davon zum Flusse Aisepos, wo Äthiopen ihn bestatten. Auf Vasen trägt entweder die geflügelte Eos den Leichnam ihres Sohnes selbst auf den Armen, oder zwei geflügelte Dämonen, Schlaf und Tod, tragen ihn im Beisein der Eos und der Iris (z. B. Overbeck 22, 11, 14). Die schönste und einfachste Darstellung dieser Art findet sich auf dem Vasenbilde Art. «Ilias» (oben S. 727 Abb. 781), wo zwei geflügelte Jünglinge den nackten Leichnam eines langgelockten jungen Helden tragen. Da der eine Träger inschriftlich als der Schlafgott (HYPNOS) bezeichnet ist, so müssen wir in dem andern seinen Bruder Thanatos, den Todessgott, sehen. An dem Leichnam gewahrt man nur über den Fußknöcheln ein eigentümliches Rüststück, welches sonst auf Kunstwerken nicht vorkommt. Brunn (Annal 1858 p. 370) erklärt dasselbe für die Schmalen, welche zur Befestigung der Beinschienen dienend oft erwähnt werden  $\epsilon\pi\alpha\sigma\tau\epsilon\phi\alpha\iota\alpha$ , T 331, A 18 und die sogar aus Silber waren: sie scheinen hier aus einem gepolsterten Metallblech zu bestehen und dienten vielleicht zum Schutze des Knöchels und Schienbeins gegen die Berührung der Beinschienen. Da das Hauptbild jener Vase den trauernden und grollenden Achill vorstellt, so glaubt Brunn u. a. O. die Scene der Rückseite und ebenso alle ähnlichen Bilder nicht auf die Grablegung Sarpedons, welche überhaupt auf allen Monumenten nicht nachgewiesen ist, sondern auf Memnon beziehen zu müssen, womit der Künstler einen wirklichen Gegensatz in der glorreichen That der Erhebung dieses Helden beabsichtigt habe. Vgl. Brunn,

Troische Miscellen III, 186 ff., P. J. Meier, Annal. 1883 208 ff. Dagegen Robert, Bild und Lied S. 105 ff., welcher dem Sarpedonmythos die Priorität wie in der Dichtung, so auch auf den Bildwerken vindiziert.

Nach Servius zu Verg. Aen. I, 489 beweint Eos allmorgendlich ihren Sohn, ihre Thränen sind der Morgentau. Die Vorstellung dieser Klage (auf welche man auch ein Vasenbild bezieht, Mus. Greg. II, 47, 2a) scheint den Alexandrinern gefallen zu haben, denn Philostr. I, 7 beschreibt ein dieselbe darstellendes Gemälde, übrigens mit der Scenerie von Troja, in dessen Hintergrunde jedoch schon die ägyptische sog. Memnonstatue nachgebildet war. Die fabelhaften Ägypter hatten den Anklang im Namen ihres Königs Amenophis und das Klingen eines im Frühstrahl bei der Erhitzung reißenden Gesteins benutzt, um den sonst nach Suse verbrachten Felsen sich anzueignen. Die Benennung des bekannten Kolosses bei Theben als Memnonstatue kann erst um die Zeit von Christi Geburt stattgefunden haben (s. Pauly, Realencykl. IV, 1762; Tac. Annal. II, 61 und das Nipperdey). (Bm.)

**Menandros.** Das Bildnis des Hauptdichters der neueren attischen Komödie sah Pausanias I, 21, 1 mit den andern im athenischen Dionysostheater, wo auch im Jahre 1862 bei der Aufgrabung eine Basis mit der Inschrift des Namens und der Künstler Kephalodotes und Timarchos sich vorgefunden hat. Ein stehendes Erbild in Konstantinopel erwähnt Christodor. eccl. 361 ff. In neuerer Zeit konnte man nach einem in farnesischen Besitz befindlichen schildförmigen Relief (sog. *image clipeata*) mit der inschriftlich bezeugten Baste Menanders (abgeb. Visconti, Ichnogr. gr. VI, 3) die sitzende Statue bestimmen, welche zusammen mit der inschriftlich benannten des Komödiendichters Possidippes (s. den Art.) in der römischen Kirche S. Lorenzo Panisperna stand, wo beide offenbar das Mittelalter hindurch als Heilige verehrt worden waren. «Darauf deuten (sagt Brunn, Ruinen u. Museen Roms S. 365) die Metallstifte, welche man in die Köpfe eingetrieben hat, um daran die den Heiligenschein darstellenden Disken zu befestigen, darauf weist die Überschulung mit Bronzeblech hin, durch welche man die Füße vor Abnutzung durch andächtige Küsse hat schützen wollen, darauf läßt der Ort ihrer Aufstellung und ihre wunderbare Erhaltung schließen. Da jene Kirche an der Stelle der Thermen Diocletians gelegen zu sein scheint, so liegt die Vermutung nahe, daß sie aus diesen stammen.» Heutzutage sind die Statuen im Vatican; wir geben sie nach Photographie (Abb. 995). Sie sind aus einer Art pentelischen Marmore gearbeitet, den man, weil er wie eine Zwiebel leicht abblättert, jetzt *cipolla* nennt. Die Vermutung, daß die Statuen im Theater zu Athen selbst (s. oben) gestanden haben könnten, scheitert daran, daß deren

Plinthe zu groß ist (s. Arch. Ztg. 1874 S. 100). Obgleich auch die Unvollkommenheit in der Ausführung der Statuen der Großartigkeit der Auffassung nicht entspricht, so gehören sie dennoch zu den interessantesten und gehaltreichsten Porträtbildungen, die wir aus dem Altertume besitzen. Zu der lässig-bequemen Haltung des Körpers bietet der Kopf des Dichters einen merkwürdigen Kontrast

**Miltiades.** Das Bildnis des Siegers von Marathon war bekanntlich in der Gemäldehalle zu Athen in der Darstellung der Schlacht (von Panainos, Mikon oder Polygnot) und zwar porträtähnlich angebracht nach Plin. 35, 57 (*iconicus duces patriae traditur*). Die weiteren Nachrichten über das Gemälde behandelt Brunn, Künstlergesch. II, 19, 21 f. Noch später als dies erst nach des Foklierns Tode ge-



925 Der Komödiendichter Menander. (Zu Seite 922.)

dar. «Während der Körper der gemüthlichsten Bequemlichkeit genießt, sitzt der Kopf stramm und voll Adel auf den Schultern. Hier ist alles wachsam und voll strenger Haltung. Es ist als ob ein ganz andres Wesen aus diesem Leben hervorträte, und der Ausdruck des Gesichtes erhält bei einer solchen Vergleichung etwas Gebieterisches.» Menander ist auch der vermutlich durch den makedonischen Hof aufgekommenen Sitte glatt rasirt, darin liegt ein pikanter Gegensatz zu dem mit ihm in einer Doppelbüste vereinigten bärtigen Aristophanes (s. Art.).

[Bm]

fertigte Gemälde war wohl die Statue im Prytaneion, deren Kopf in der Folgezeit einem Römer weichen mußte (Paus. I, 18, 3). In einem großen Weihgeschenke von 13 Bronzestatuen (Paus. X, 10, 1), welches die Athener des Sieges wegen in Delfid aufstellten, hatte der Künstler Phidias, wie es scheint, den Miltiades als einzige historische Person unter Göttern und den eponymen Heroen Athens gebildet, vielleicht als idealen Mittelpunkt des Ganzen (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 184). An Porträtähnlichkeit in unserm Sinne ist auch hier nicht zu denken. Eine Büste bei Visconti, Iconogr. gr. pl. 13, 1 trägt



eine Inschrift mit viereckigem Oufkron, wie die der sieben Weisen (s. Art. «Bios» und «Perikles»); ob sie auf jene Philiasche Ideenbildung zurückgeht, ist nicht zu sagen. Vgl. Art. «Themistokles». [Bm.]

**Mithras.** Der Mithrakultus, welcher nach ziemlich allgemeiner Annahme aus Persien stammt, kommt auf griechischem Boden vereinzelt seit Alexanders Zeit vor, wurde aber in der römischen Welt zuerst bei den kilikischen Seeräubern bemerkt, welche Pompejus mit Erfolg bekriegte und zu fester Anstellung zwang (Plut. Pomp. 24). Aus der großen Menge der vorhandenen Denkmäler und Inschriften ergibt sich, daß dieser Geheimdienst hauptsächlich vom 2. Jahrh. n. Chr. ab in fast allen Ländern des Reiches, namentlich auch in Germanien und Gallien, zahlreiche Verehrer in allen Ständen gefunden hatte, so daß die christlichen Apologeten deren Treiben ernstlich zu bekämpfen für nötig erachteten. Letzteres thaten sie um so eifriger, als sie in diesem Dienste auffallende Ähnlichkeiten mit gewissen christlichen Kultusgebräuchen und Anschauungen entdeckten. So erfahren wir z. B. aus Tertullian: praesor. haeret. 40, daß man im Mithrasdienste Abtöten der Sünden durch Taufe lehrte, eine Art Firmung übte, das Opfer des Brotes kannte und an Auferstehung glaubte (*ipsa quoque res sacramentorum divinarum in idolorum mysteriis acclatur diabolus. Tunc et ipse quosdam, atque credentes et fideles suos, expiationem delictorum de lavacro repromittit, et si adhuc memini Mithrae, signat illic in frontibus milites suos — celebrat et panis oblationem et imaginem resurrectionis inducit et sub gladio redimit coronam* der Märtyrer). Ähnlich schon viel früher Justinus Martyr. Apol. 1, 56. Besonders Legionssoldaten ließen sich in diese Mysterien einweihen, deren Verbreitung sowohl durch die orientalischen Kriege befördert zu sein scheint, wie auch durch die Kaiser selbst, welche unter dem besonderen Schutze des angebeteten Soli (invictus zu stehen glaubten, auch wohl, wie Amelian, sich als seine Stellvertreter auf Erden gebildeten).

Über den eigentlichen Inhalt des Mithrasglaubens sind wir indessen trotzdem sehr unzulänglich unterrichtet, da auch die Denkmäler, meist Reliefs, fast immer nur dieselbe Vorstellung des stieropfernden Sonnenjünglings enthalten. Strab. 15 p. 732 sagt von den Persern: τὰντων δὲ καὶ ἑλίου, ὃν καλοῦσι Μίθραν. Die Erklärung des Namens Mithras selbst ist unsicher; er steht aber zwischen Ormuz und Abriman und heißt der Mittler (μεσστής Plut. Isid. et Osir. 46); er ist am 25. Dezember aus dem Felsen geboren (ἐκ πέτρας γένεσθαι Justin.) und wird regelmäßig in Höhlen verehrt (ἐκ σπηλαίων), wohn er die Rinder getrieben hat (daher βοῦκόμοτος und abactor bovm, wie Hermes). Reinigungen und Baisen durch Fasten und Kasteiungen, wie die der indischen Fakirs, waren vor der Welt notwendig, und eine ganze Stufenleiter

von Prüfungen durch Wasser und Feuer mußten die Neulinge durchmachen, um Epopten (d. h. Schauende) zu werden. Die Einzelheiten siehe man bei Proller, Röm. Myth. S. 754 ff., welcher sich mit vorsichtigem Urteil äußert: «Über die Bedeutung des Stieropfers ist ebenso wenig ins Klare zu kommen, wie über die der phrygischen Taurobolien, welche sich mit den Mithrasmysterien mannigfach berühren, und die jener alten symbolischen Darstellung des den Stier überwindenden Löwen, von welcher Gruppe die orientalische Symbolik so oft Gebrauch macht, und andre an der Treppe des Palastes von Persepolis.»

Wir geben das borghesische Mithrasdenkmal, jetzt im Louvre in Paris, von allen das künstlerisch bedeutendste und vollständigste, Abb. 396, nach Bouillon III. basrel. 16 (Höhe 2,54 m, Breite 2,57 m). Ein Jüngling in asiatischer Kleidung (χάρις und ἀνὰ πύλας) und Kopfbedeckung, an Paris erinnernd, hat das linke Knie dem niedergeworfenen Stier in den Nacken gesetzt, das rechte, gestreckt, berührt den Hinterlauf. Man bemerkt auch den regelmäßig, wenn gleich hier nicht deutlich in Ährenbuschel anlaufenden Schweif des Tieres. Während er mit der Linken den Kopf des Stieres anwärts reißt, wie beim griechischen Opfer, stößt er ihn mit der Rechten das kurze Schwert zwischen Hals und Schulterblatt tief ein; die Gruppierung entspricht genau der stieropfernden Siegesgöttin (Νίκη βοῦντοροῦ) der klassischen griechischen Kunst. Das tropfende Blut leckt ein anspringender Hund, wozu auch die am Boden kriechende Schlange, während ein Skorpion dem Stier die Zeugenteile abknüpft. (Man deutet Hund und Skorpion astronomisch, die Schlange als das Symbol der Erde.) Zu beiden Seiten stehen Jünglinge, einer mit aufwärts, der andre mit niederwärts gerichteter Fackel (Tag und Nacht). Ein Rabe schaut aus dem Felsenstein auf Mithras hernab. Über der umgebenden Höhle, auf der durch Bäume angedeuteten Erdoberfläche, führt links Helios den Sonnenwagen heran, voran der Knabe Lucifer mit der Fackel, während rechts Selene (oder die Nacht) ihren Wagen hinablenkt, ebenfalls geleitet von Hesperos in Knabengestalt. Neben der stehenden Inschrift *Deo Soli Invicto Mithrae* ist nach der Erklärung einige das fließende Blut als *vana aspersion* (= *aspersion*) heiliges Nais bezeichnet, während andre darin verstammelte persische Worte oder auch Sanskrit oder den Gott Sahasras erkennen wollen (Welcker zu Zoega, Abhandl. S. 400; vgl. auch Art. «Aion»). — Ausführlich handelt über zwei besonders interessante Denkmäler in Karlsruhe: Stark, Zwei Mithrasen, Heidelberg 1865.

Statuen von Mithrasdienern, meist in Knabengestalt, sind häufig; langes Haar, phrygische Mütze, anliegende Hose, Ärmel und Schöße bilden nebst einer gesenkten Fackel ihre äußere Charakteristik



(Abbildungen Annali 1864 tav. LM). Fälschlich als Paris restauriert mit dem Apfel die große Statue im Vatican (Mus. Pio-Clem. III, 21). [Bm]

#### Moires s. Parthenon.

**Moiren.** Die griechischen Schicksalsgöttinnen (Parzen, *Parcae*) kommen in der Mehrzahl und als Personen in der Ilias nur einmal und spät (Q 49),

seiner Macht und Gerechtigkeit. Ihre Namen sind hier die bekannten: Klotho (d. i. die Spinnerin), Lachesis (die Losziehende), Atropos (die Unabwendbare). Die Dreizahl, welche der ähnlicher Vereine entspricht (den Horen, Chariten, den nordischen Nornen und den keltischen Matronen), führte in Kunstdarstellungen nicht sehr früh zu einer allegorischen Charakteristik; denn auf dem alter-



908 Das Mithrasopfer. (Zu Seite 924.)

in der Odyssee auch nur beiläufig, aber schon in der poetischen Vorstellung von Spinnerinnen vor (η 197: Αἴσα κατακλώθεις τε βαρεῖσι γεινομένην νήαιντο λίαν ὅτε μιν τέκε μήτηρ), die in der Geburtstunde dem Menschen sein Schicksal mit einem Faden zu messen. Bei Hesiod werden sie zuerst als Töchter der Nacht unter den Titanen, dann aber wieder als Tochter der Themis vom Zeus genannt (Theog. 217, 904), in jener Beziehung als die im Dunkel waltenden Schicksalsmächte, nach der jüngeren Dichtung aber, wo Zeus als absoluter Monarch herrscht, als Ausfluß

tümelnden borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.) sind sie nur in würdig steifer Haltung mit hohem Stirnschmuck und lange Scepter führend, wie in Beratung begriffen, dargestellt. Die Schicksalsgöttheit auf einer etruskischen Spiegelzeichnung (Wieseler I, 307), welche Athrpa, also Atropos benannt ist, schlägt einen Nagel mit dem Hammer fest (s. *Meleager* 8, 914), sie erinnert an die graue Notwendigkeit des Horaz (Od. I, 35, 17: *aevae Necessitas*, Ἀνγκή). Ob das Bild einer Vase mit einer spinnenden Frau in der Mitte und zwei andern zu den Seiten ohne alle



Besonderheit (Wieseler II, 921) auf die Möiren zu deuten sei oder eine bloße Alltagsszene vorstelle, ist sehr zweifelhaft. Dagegen finden wir die gewöhnliche Vorstellung römischer Zeit in monumentaler Art ausgedrückt auf dem oben S. 219 Abb. 172 gegebenen Relief mit der Geburt der Athena: Klotho spinnt sitzend, Lachesis zieht Lose, Atropos scheint zu schreiben. Andre dem späteren Geschmack noch mehr ausagende Variationen bieten einige Sarkophage mit der Prometheusage: Klotho spinnt den Schicksalsfaden, oder sie liest in der Schriftrolle, Lachesis weist mit dem Griffel auf den Globus, um das Ge-

alten Kunstwerken nicht nachgewiesen und scheint überhaupt erst eine aus der Zeit der Renaissance stammende Vorstellung zu sein. Die eigentlich römische *Parca* oder *Fata Scribunda* (d. h. die schreibende Fee) scheint ihren Kunstausdruck in der auf etruskischen Spiegelzeichnungen vorkommenden geflügelten Frau gefunden zu haben, welche *Mea* oder *Lasa* genannt wird und Schreibwerkzeug, einen Griffel und eine *Lekythos* (als Tintenfaß) führt (s. Gerhard, Etrusk. Spiegel I, 31–36; Wieseler, Alte Denkm. II, 394).

[Rm]



997 Morraispiel.

schick des Neugeschaffenen zu bezeichnen, Atropos zeigt auf eine Sonnenuhr, um die Todesstunde anzuzeigen (Abbildungen bei Wieseler II, 838a; 840; Clarac pl. 215, 30). Auch eine einzelne spinnende oder lesende Parze sehen wir in diesen Bildern zu Häupten des oben erschaffenen Menschen (Wieseler II, 838a; 841; Clarac pl. 216, 31; bei Charu Millin, G. M. 86, 346\*). Auf dem Endymionsarkophage Abb. 523 S. 480 werden in dem Deckelbilde links die Parzen von dem Ehepaar angefaßt; links Klotho mit der Spindel, rechts Atropos mit dem Schicksals-Inchus, in der Mitte Lachesis mit dem Füllhorn der Gaben und der Wage der Gerechtigkeit (vgl. jedoch über die Zurechnung der Namen Wieseler zu Alte Denkm. II, 838). Daß Atropos sich der Schere bediene, um den Lebensfaden abzuschneiden, ist auf

**Morraispiel.** Das heut noch in Italien außerordentlich beliebte Morraispiel, wobei zwei einander gegenüber stehende oder sitzende Spieler schnell die rechte Hand mit einigen geschlossenen und einigen gespreizten Fingern einander entgegenstrecken und es darauf ankommt, daß jeder schnell mit einem Blick zu überschauen und auszurufen hat, wieviel Finger beide Hände zusammen ausgestreckt haben, war bereits im griechischen und römischen Altertum bekannt. Wie die Griechen dasselbe nannten, wissen wir nicht; wir kennen es hier nur aus Kunstdarstellungen, auf denen es uns öfters begegnet. Eine davon ist Abb. 997, nach Ann. Inst. 1866 tav. d'agg. U mitgeteilt; hier spielen zwei junge Mädchen miteinander; zwischen sich haben sie einen Stock gelegt (wie auch auf andern Darstellungen), auf welchem

sie die linken, nicht beim Spiel beteiligten Hände legen, damit nicht etwa im Eifer des Spieles aus Versehen auch die linke Hand mit erhoben werde und dadurch Verwirrung entstehe (in Italien pflegen die Spieler heut die linke Hand auf dem Rücken zu halten); jede von beiden hat die rechte Hand erhoben, die eine mit sämtlichen fünf, die andre mit zwei gespreizten Fingern, so daß hier die auszurufende Zahl sieben sein würde. Offenbar soll das links sitzende Mädchen die Siegerin im Spiele sein, wie das der mit einer Tänze auf sie zufliegende *Eros* andeutet. Bei den Römern hieß dies Spiel *digitis numerare*, und sprichwörtlich pflegte man von jemandem, dessen Zuverlässigkeit und Gutmütigkeit man rühmen wollte, zu sagen: *er verliere, daß man mit ihm im Finstern Morra spiele* (Cic. de off. III, 19, 77).

[Rf]



**Mosaik.** Unter Mosaik verstehen wir, mag auch das Wort jetzt hier und da in einem weiteren Sinne gebraucht werden, die Nachahmung gezeichneter Ornamente oder Gemälde durch Zusammensetzung von farbigen Steinchen, gebrannten Thon- und Glasstückchen und andern ähnlichen Material, um mit diesen Nachbildungen Fußböden und Wände einen dauerhaften Schmuck zu verhelfen. Nirgends lassen sich die verschiedenen Stufen dieser Technik so bequem überschauen,

wie in Pompeji. Sehr häufig finden wir in den Estrich, der in der Regel aus gestoßenen Ziegeln und Kalk hergestellt ward und daher ein rotes Aussehen

hatte, Muster verschiedenster Art aus weissen viereckig abgeschliffenen Steinchen eingedrückt, die Oberfläche sorgsam geglättet und poliert. Das ist die einfachste Art. Je reicher die eingelegten Figuren werden, je kleiner und vielfarbiger die Steinwürfel sind, je mehr

die Zeichnungen den Grund bedecken, um so mehr verschwindet der Estrich, in welchen sie eingelegt wurden, bis schließlich an seine Stelle künstlerisch hergestellter Grund tritt. Indem auch dieser wie die Zeichnungen durch lauter kleine gleichfarbige Steinchen hergestellt wird, damit ist die Stufe der eigentlichen Mosaik, der sog. Würfelmosaik (*opus tessellatum*), erreicht.

Doch sind auch hier die verschiedensten Formen möglich. Meist wechseln weisse und schwarze Steinchen, ebensogut aber können andre Farben hinzutreten und endlich die größte Buntfarbigkeit erzielt werden. An die Stelle der geometrischen Muster treten hier Arabesken, dort vielleicht Figuren; die figürliche Darstellung drängt das Ornament mehr und mehr zurück und nimmt schließlich den ganzen Raum in Anspruch. Ob die Entwicklung in Wirklichkeit so folgerichtig vor sich gegangen ist, muß dahin gestellt bleiben; in Pompeji finden sich alle diese Formen nebeneinander und gerade die kunstreichsten Mosaiken erweisen sich teilweise als die ältesten. Auch über die Heimat und den Ur-

spring dieser Technik lassen sich bisher nur Vermutungen aufstellen; vieles weist auf den Osten hin. Nicht einmal das ist bekannt, wie man ursprünglich diese Kunstweise benannte. Nur soviel läßt sich wahrscheinlich machen, daß in den hellenistischen Reichen, und vor allem in Alexandria, diese Kunst eifrig betrieben, ausgebildet und auf die Höhe gebracht ist, die wir an vielen erhaltenen Mosaiken bewundern. Nur ein Mosaik ist bisher auf dem griechischen Festland ge-

funden und zwar von allen bekannten zweifellos das älteste. Es sind die 1829 gefundenen, leider jetzt ganz zerstörten Fußbodenreste aus der Vorhalle des Zeustempels von Olympia. Fest steht, daß dies Mosaik erst nach der dortigen Aufstellung des Weihgeschenks der Kyniska gefertigt sein kann, welches nach der Inschrift der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört. (Partwigler, Arch. Ztg. 1879 S. 153). Eine viel spätere

Herstellung ist jedoch aus mancherlei Gründen unwahrscheinlich.

Unsre Abb. 998 u. 999 (nach Expedition de la Morée I. pl. 64) zeigen die beiden Mittelstücke und einen Teil des geschmackvollen Randornaments. Die Würfel sind ziemlich groß (1 cm), und wie es bei Mosaikstücken gewöhnlich der Fall ist, aus Steinen der Gegend, hier naturfarbenen Alpheioskieseln ge-

fertigt: schwarz, weiß, braun, gelb, grüngrau sind die Hauptfarben, die Körper der Tritonen sollen fleischfarbig, ihr Haar rothbraun gewesen sein. So begegnet uns hier auf dem ältestbekannten Mosaik schon eine figürliche Darstellung, doch bildet die stilvolle und dem Charakter des Teppichs durchaus angemessene Umrahmung noch die Hauptsache und die als Innenbilder angebrachten Tritonen sind selbst mehr ornamental behandelt. (Büchner).

Die ältesten sicheren literarischen Zeugnisse über Mosaiken weisen auf die hellenistische Zeit. Aus der Mitte des 3. Jahrhunderts hören wir von Fußböden mit Bilderschmuck. Von den Gemächern im Prachtschiff Hieron II. heisst es (Athen. V, 206 d):



998. Mosaikfußboden aus Olympia.



999



ταῦτα δὲ πάντα δάπεδον εἶχεν ἐν ἀσπίδιοις συγχεί-  
μενον ἐκ παντοίων λίθων, ἐν οἷς ἦν κατασκευασμένον  
πᾶς ὁ περὶ τὴν λαοὺς μῦθος θωμασις. Vermutlich  
also eine Reihe von Einzeldarstellungen aus der Illas,  
wie sie Theon gemalt hatte (oben S. 873), von ornamen-  
talen Mustern eingefasst und durch sie mit einander  
verbunden. Dieser Zeit wird auch der Pergamener  
Sosos angehören, der einzige von Schriftstellern er-  
wähnte Mosaicist (Plin. 36, 184); seine hochgerühmte,  
unserm Geschmack wenig zusagende Erfindung war  
sein οἶκος ἀσπίδιος, der angelegte Saal. In natur-  
getreuer Nachahmung waren auf dem Fußboden  
allerlei Abfälle der Mahlzeit und was man sonst  
ausankohren pflegte, dargestellt, als sei es zurück-  
gelassen worden. Dieser Mosaikschmuck ist für Speise-  
zimmer in der Folgezeit sehr beliebt geworden, und  
so hat man denn auch in den verschiedensten Gegen-  
den solche Fußböden gefunden, in Algier z. B., in  
Rom, in Aquileja. Von letzterem sagt O. Jahn, Ent-  
führung d. Europa 52 f., es sei ein schönes aus sehr  
kleinen Steinchen zusammengesetztes Mosaik, welches  
den Boden mit Speiseresten, Fischen, Seemuscheln,  
Flecken, Weinblättern bedeckt zeige, alles mit realisti-  
scher Naturtreue im Detail lebendig dargestellt. Auf  
dem bekannten römischen Mosaikboden dieser Art,  
welcher die Inschrift trägt Ἡρόκλητος ἀργυράριος (Bull.  
Inst. 1833 p. 81), fehlt auch eine Maus nicht, die  
es sich an den Abfällen wohl sein läßt. Sosos wird  
auch als der Schöpfer des berühmten Taubenmosaiks  
genannt, dessen Beliebtheit im Altertum häufige  
Nachbildungen hervorrief. Das schönste und feinste  
Exemplar (die Würfel sind so klein, daß 6420 auf  
den römischen Quadratpalm kommen) aus der Villa  
des Hadrian im Capitolinischen Museum ist hin-  
reichend bekannt (abgeb. z. B. bei Woltmann, Gesch.  
d. Malerei I, 92; Bucher, Gesch. d. techn. Künste  
I, 104; Müller-Wieseler I, 55, 274). »Die Tauben sitzen  
auf dem Rande eines runden mit Wasser gefüllten  
Beckens: eine von ihnen beugt den Hals trinkend  
zum Wasser hinab, eine andre putzt sich die Flügel,  
zwei schauen abwartend drein« (Wormann). »Die  
Virtuosität in der naturalistischen Behandlung von  
Glanzlichtern und Schlagschatten« ist wiederholt  
rühmend hervorgehoben. Die enkaustischen Tafel-  
bilder der berühmten Kleinmaler der hellenistischen  
Zeit, eines Pausias und Peiraios, wurden ähnliche  
Lichteffekte geboten haben. Möglich, daß gerade  
diese Rhapsodie zuerst zur Nachahmung figür-  
licher Darstellungen in Mosaik aufforderte. Bald  
beschränkte man sich jedenfalls nicht mehr auf  
solche kleine Bilder. Gemälde aller Art, Stilleben  
und Tierstücke (S. 704 Abb. 764; S. 863 Abb. 941),  
Gemeinschaften (Taf. V Abb. 424), mythologische  
und historische Darstellungen (S. 32<sup>1</sup>, 74, 501<sup>1</sup>, 518<sup>1</sup>, 519<sup>1</sup>)  
fanden in gleicher Weise als Mosaiken Verwendung.  
Maus Forschungen haben uns die wahrschneinliche

Veranlassung zur Einführung dieser Mosaikmalereien  
kennen gelehrt. In der Diadochenzeit scheint in  
Alexandria Bedeckung der Wände mit bunten Marmo-  
platten (Marmorinkrustation) als glänzendster Zimmer-  
schmuck beliebt geworden zu sein. Da blieb auf diesen  
prunkvollen Wänden kein Raum für Gemälde: was  
dort verdrängt war, kam, wenigstens in den bevor-  
zugten Räumen, in der farbenprächtigen und dauer-  
haften Mosaiktechnik auf den Fußboden. Und so  
sind allem Anschein nach diese Bilder nachahmen-  
den Mosaiken als ein wesentlicher Bestandteil dieses  
Dekorationssystems in den Palästen der hellenisti-  
schen Länder im 3. und 2. Jahrh. v. Chr. allgemein  
üblich gewesen. Mit dieser Dekorationsweise, wobei  
freilich gemalter Stuck die zu kostbaren bunten  
Marmorplatten vertreten mußte, kamen auch die  
Mosaiken spätestens im 2. Jahrhundert nach dem  
oskischen Pompeji, und die reichsten Patrizierhäuser  
jener Zeit, vor allem die casa del Fauno, sind daher  
an trefflichen Mosaikböden besonders reich. Aus  
diesem Hause stammt z. B. S. 501 Abb. 543, noch  
schöner als diese Umrahmung mit Fruchtgewinden  
und Masken ist die herrliche Mosaikschwelle, ein  
aus naturalistischen Früchten, Blättern und zwei  
tragischen Masken gebildeter Fries (abgeb. Overbeck,  
Pompeji 4611; Bucher a. a. O. 95 u. oft), aus diesem  
Hause die bewunderungswürdige großartige Alex-  
anderschlacht. Über die Bedeutung dieses Werkes  
als einer vermutlich treuen Nachbildung eines be-  
rühmten Gemäldes ist S. 873 gesprochen. Man mag  
es als stilwidrig verurteilen, daß dies Bild auf dem  
Fußboden bestimmt war, von Füßen betreten zu  
werden, unsere Bewunderung der staunenswerten  
Leistung wird dadurch nicht beeinträchtigt.

Abb. 1000 zeigt das Mittelstück in vergrößertem  
Maßstab noch einmal, man kann daraus ersehen,  
welcher Sorgfalt und Kunstfertigkeit es bedurfte,  
um die zahllosen Stiften so zu gestalten und an-  
einanderzusetzen, daß die Linien nicht eckig, son-  
dern natürlich gerundet erschienen, daß die vom  
Maler beabsichtigten Licht- und Schattenwirkungen  
auch in dieser spröden Technik erreicht wurden,  
daß die Gestalten plastisch hervortraten und man  
die vermittelnden Übergänge nirgends vermißte.  
Wenn wir hören, daß an der Herstellung der Mo-  
saikböden in Hierons Prachtschiff 300 Arbeiter ein  
ganzes Jahr lang beschäftigt waren, so werden wir  
angesichts dieses Werkes solche Thatsache begreif-  
lich finden. Im 3. und 2. Jahrhundert, als die Mo-  
saiken eine notwendige Ergänzung der gebräuchlichen  
Marmorinkrustation bildeten, müssen die Arbeiter zu  
einer bedeutenden Leistungsfähigkeit gelangt sein.  
Ob in Pompeji Einheimische tätig waren, ob die  
reichen Herren sich etwa aus Alexandria Arbeiter  
kommen ließen, wissen wir nicht. Das letztere ist  
wahrscheinlicher. Jedenfalls kamen mit der Wand-





1000. Jesus in der Schlacht bei Jeron (Hauptteil des Mosaiks Abb. 941 Taf. XXI.) Zu Seite 928.



dekoration von denther auch die Vorbilder für die Mosaiken nach Pompeji (Nissen, Pompejan. Studien 657 f.; Mau, Wandmalerei 122 f.). Die Schwelle der mit der Alexanderschicht geschmückten Exedra (Abb. 947 auf Taf. XXI) zeigt uns das mannigfaltige Tierleben auf dem Nilstrom. Auf einem andern Mosaik desselben Hauses erscheint die in Europa damals noch unbekannte Katze, die eine Wachtel gepackt hat. Auf diese Weise scheinen Nillandschaften überhaupt beliebt geworden zu sein.

Eins der größten und interessantesten Mosaiken, von 6,5 m Ausdehnung, in Palestrina (ein kleiner Teil desselben in Berlin, abgeg. Arch. Ztg. 1874 Taf. 12; vgl. 127 ff., Engelmann), stellt in weiter, landkartenartiger Ausbreitung eine solche ägyptische Landschaft dar. Im Hintergrunde die Wüste, die Wildnis, im Vordergrund eine vom Nil überschwennte Stadt. Engelmann setzt das Werk, das an Feinheit der Ausführung hinter den besten pompejanischen Mosaiken weit zurücksteht, in das 4. Jahrhundert der Kaiserzeit. Früher pflegte man es antonianischer Zeit zuzuschreiben, mit Berufung auf Plin. 36, 189: *illustrata cooptantur iam sub Salla, parvula certe crusta extat hodieque quod in Fortuna delubro Praeneste fecit*. Gewiss mit Unrecht. Über den Begriff des *ἀποκόμωτος* gehen die Meinungen noch sehr auseinander. Engelmann a. a. O. S. 132 will darunter Plattenmosaik (*opus sectile*, worüber unten) verstanden wissen, Böttner hält es für die feinste Art von Würfelmosaik (*opus vermiculatum*), also etwa der Alexanderschicht entsprechend. Wir müßten dann annehmen, daß diese in Campanien zweifellos im 2. Jahrhundert übliche Technik erst bedeutend später bei den Römern Eingang gefunden hätte.

Mosaiken mit Künstlernamen finden sich nur vereinzelt, die beiden schönsten als Gegenstücke gearbeiteten aus Pompeji tragen die Inschrift *Διοκούριος Εἰσακὲς ἐποίησε*. Eins davon (abgeg. Mus. Borb. IV, 34) mit drei maskierten weiblichen Figuren nebst einem Kinde, «welche zum Tambourin, Krotalen und Flöten einen Tanz aufführen», ist auch dadurch interessant, daß sich die Darstellung auf einem pompejanischen Wandgemälde (Halbig N. 1473) wiederholt, ein neues Zeugnis der Abhängigkeit der Mosaikarbeiten von bildlichen Vorlagen. Eine solche Vorlage hellenistischer Zeit liegt sicherlich auch dem Taf. V Abb. 424 (vgl. S. 332) abgebildeten Mosaik, einer Vorbereitung zum Satyrspiel, zu Grunde. Aus seinem Fundort (Overbeck, Pompeji \*288) läßt sich schließen, daß es in neronischer Zeit gearbeitet ward.

Aus der ersten Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr. sind besonders viele schöne Mosaiken bekannt, erinnert sei nur an das Berliner Kentaurmosaik (S. 863 Abb. 941) und die Capitolinischen Tauben aus der Villa des Hadrian. Wohin die römische Kultur gedrungen war, wohin die Legionen ihre Adler getragen

hatten, da hat auch diese Technik Eingang gefunden. In den Provinzen des Reichs ist eine überraschend große Menge teilweise sehr guter und interessanter Mosaikböden zu Tage getreten. Deutschland steht nicht zurück. Gerade der eben erwähnten Zeit wird der Bau der Villa zu Nennig bei Trier zugeschrieben, in welcher wenn auch nicht das schönste, so doch großartigste, an Flächenausdehnung (50:33 Fufs) bedeutendste Mosaik auf deutschem Boden gefunden ward. Ein Stück daraus ist schon S. 567 abgebildet, ein anderes erscheint farbig Art. «Spiele»; hier gibt Abb. 1001 eine Übersicht des Ganzen und Abb. 1002 in größerem Maßstabe einen Teil des ornamentalen Musters, alles nach Wilmsowsky, Röm. Villa zu Nennig, Bonn 1864/65. «Den besten Eindruck machen unter den historiellen Fußböden diejenigen, bei denen die ganze Fläche des Bodens durch ornamentierte Rahmen in kleine Abteilungen als Vier- und Sechsecke, Kreise u. dergl. zerlegt ist, und diese mit kleineren Einzeldarstellungen, Köpfen, Tierbildern u. s. w. verziert sind; hier wirkt die Anwendung der figurlichen Vorstellungen am wenigsten verletzend, und die Umrahmungen zeigen oft noch in späten Arbeiten einen feinen Geschmack und die Aneignung an gute alte Muster.» Diese Bemerkungen Böttners gelten auch für das Nenniger Mosaik. Die Gesamtanordnung und Feldereinteilung ist recht glücklich, die Ornamente freilich im einzelnen etwas leer und nüchtern, doch berührt die Einfachheit angenehm: von der Farbengebung wird Anmut und Ruhe gerührt. Die Darstellungen sind den Circusspielen entnommen, ein Panther, der einen wilden Esel gepackt hat, ein Löwe, der in den Käfig zurückgeführt wird, drei Kämpfer im Kampf mit einem Bären, ein anderer neben einem erlegten Panther, zwei mit Stab und Peitsche, ein größeres Bild mit drei kämpfenden Gladiatoren, endlich Wasserorgel und Posaune. Ein Medaillon ist zerstört, der Herausgeber vermutet, hier habe der Name des Hausherrn gestanden. Die Arbeit ist sorgfältig, doch nicht fein (vgl. das Orgelmedaillon mit dem Stück aus der Alexanderschicht); der äußere Rand besteht aus ziemlich groben Würfeln, kleiner sind die der inneren Ornamente, die feinsten sind für die Bilder verwandt. Ihr Material sind außer Marmor und farbigem Kalkstein gebrannte Thonstückchen, wie gewöhnlich für verschiedene Töne von rot gebraucht, und Glaspasten, die den Mosaikarbeitern seit früher Zeit besonders geeignet erschienen, um die glänzenden Farbeffekte der Malerei wiederzugeben. Neben weiß und schwarz bietet dies Mosaik einnocker- und purpurrot, violett, blau, grün, gelb, orange, braun in mehreren Schattierungen. In allen diesen Stücken unterscheidet sich der Nenniger Mosaikboden von seinen italischen Genossen nicht. Auch der Grund ist in ähnlicher Weise hergestellt. Die kleinen Stifte sitzen in einem aus Kalk und Öl





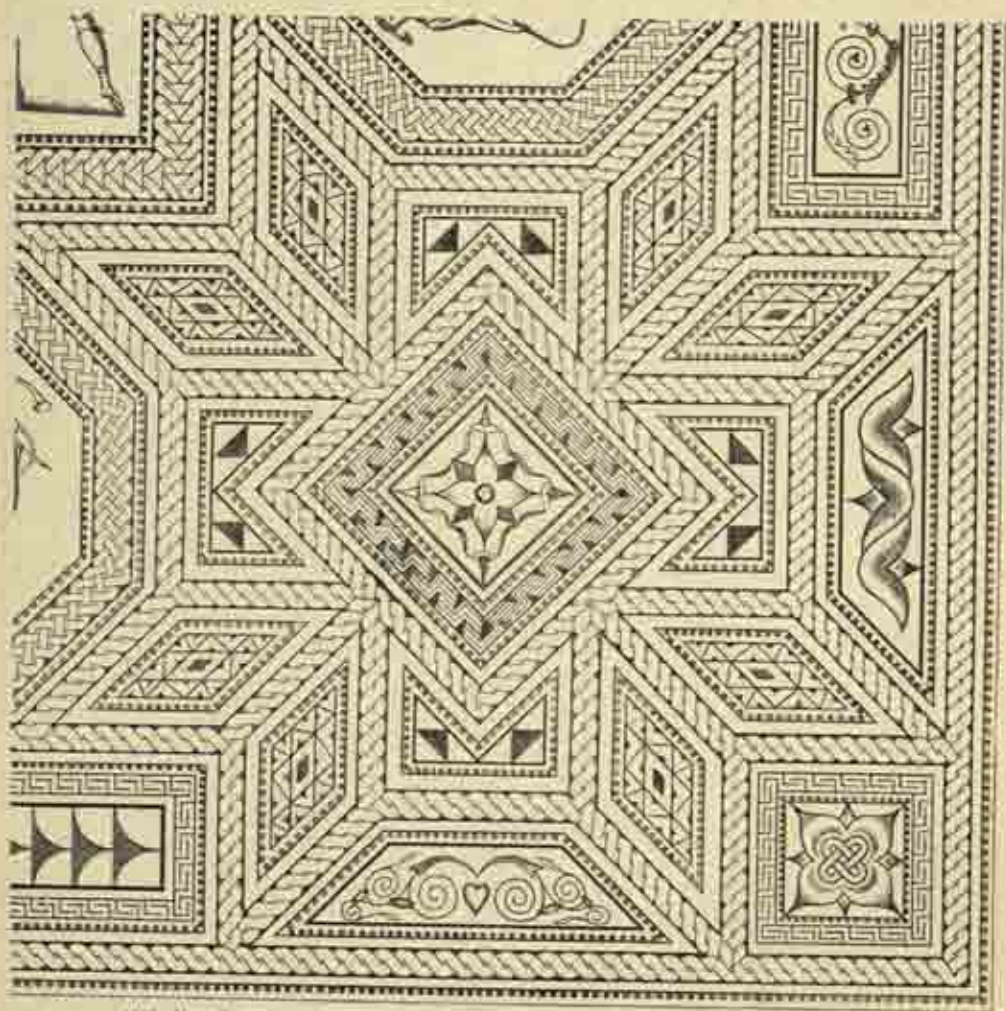
1001. Mosaik in einer Villa am Meer bei Tréar. (Zu Seite 930.)



bereiteten Kitt auf einem rötlichen Ziegelmörtel. Darunter liegt eine Estrichschicht von Kalk und Mosekies, darunter endlich eine leichte Stuckung von Kalkstein.

Genau die gleiche Vornahme der Bilder begnügt uns auf dem großen Gladiatorenmosaik aus den Caracallathermen (S. 323 Abb. 174), die Darstellungen selbst bekunden aber schon eine auffällige

ihnen neben der Dauerhaftigkeit als ein wesentlicher Vorzug dieser Technik gegenüber der Malerei erscheinen, und so erklärt sich leicht, daß in byzantinischer Zeit allein die Mosaikkunst noch eine verhältnismäßig glänzende Nachblüte erlebte. Beachtenswert ist dabei, daß die figürlichen Darstellungen vom Fußboden völlig verschwanden und nur noch an Wänden und Gewölben ihre Stelle fanden, was



3992 Mosaikornament im größeren Maßstabe aus voriger Abbildung. (Zu Seite 906.)

Rohheit. Inmitten ist technisch in dieser späten Zeit noch Bedeutendes geleistet worden, wenn auch so kunstvolle Gebilde wie das Taubennosaik kaum noch verfertigt werden konnten. Im 3. Jahrhundert scheint das Aufschmelzen von Blattgold auf die Glaswürfel in Aufnahme gekommen zu sein (Rhein. Mus. 29, 583 Anm.), und dadurch gewann diese Kunstweise in den Augen der prachtliebenden Zeitgenossen gewiss an Wert. Das glänzende Gold, die leuchtenden Farben, die Künstlichkeit der Arbeit mußte

zwar auch früher (schon in Pompeji) vorkam, in der älteren Zeit jedoch immer nur Ausnahme gewesen zu sein scheint.

Der Fußboden wurde jetzt meist in Plattenmosaik (*opus sectile*) gearbeitet. Hier sind nicht kleine Würfel, sondern kleinere oder größere verschiedenfarbige Platten zu bestimmten, meist geometrischen Mustern zusammengesetzt. Hat Engelmann recht, daß Plinius *lithostrotion* dem *pavimentum sectile* des Vitruv entspricht, so würde Solla



die Einführung dieser Gattung bei den Römern verdankt werden. Sie war in der Kaiserzeit für Fußboden und Wände gleich beliebt. Sogar Figuren wurden aus Stein ausgeschnitten und in die Wände eingefügt. In Pompeji ward das Bild einer Dornauszieherin gefunden, bei welcher der Grund grauer, die Figur selbst eingeleiteter weißer Marmor ist. In beschränkter Maße muß diese Art übrigens in Verbindung mit Würfelmosaik schon sehr früh in Gebrauch gewesen sein, von der schönen Mosaikschwelle in casa del Fanno aus dem 2. Jahrh. v. Chr. wird besonders hervorgehoben (Overbeck, Pompeji 1849), daß die beiden Masken meisterhaft aus farbigen Marmorstückchen, nicht aus Pasten gearbeitet seien. Figürliche Darstellungen in dieser Technik sind nur wenige erhalten, die bedeutendsten sind die aus der Basilika des Junius Bassus (Konzil 317 n. Chr.), von denen das größte und kunstreichste Stück den Raub des Hylas vorstellt.

Litteratur: Bucher, Gesch. d. techn. Künste (1875) I, 95 ff.; Büchner, Technologie d. Gewerbe u. Künste III (1884), 323 ff.; Wissend. Gegenwart XXX (1885), 231 ff.; Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 90 ff. [v. R.]

**Mühlen.** Die Mühlen, deren man sich im Altertum zum Mahlen des Getreides bediente (über Ölmühlen vgl. den Art. »Ölkultur«), haben im allgemeinen das ganze Altertum hindurch die gleiche Konstruktion gehabt, und Unterschiede finden vornehmlich nur statt hinsichtlich der Kraft, welche die Mühle in Bewegung setzt, und damit im Zusammenhang in der Regel auch hinsichtlich der Größe, da durch Menschenhände bewegte Mühlen kleinere Dimensionen zu haben pflegten, als die von Tieren getriebenen. Die aus hartem, in der Regel vulkanischem Gestein gefertigten Mühlen bestehen aus zwei Teilen: einem festen, auf breitem Untersatz ruhenden Bodenstein von kegelförmiger Gestalt, und einem darüber gestülpten, beweglichen Läufer, welcher die Form eines Doppeltrichters hat; der Läufer dreht sich um eine an der Spitze des Bodensteins befestigte eiserne Achse; außerdem pflegte eine Vorrichtung da zu sein, durch welche es möglich ist, denselben zu stellen, so daß er den Bodenstein bald mehr, bald weniger nahe berührt, je nachdem man das von oben her eingeschüttete und allmählich herabfallende Getreide feiner oder gröber mahlen will. Das Mehl fällt zwischen dem Bodenstein und dem unteren

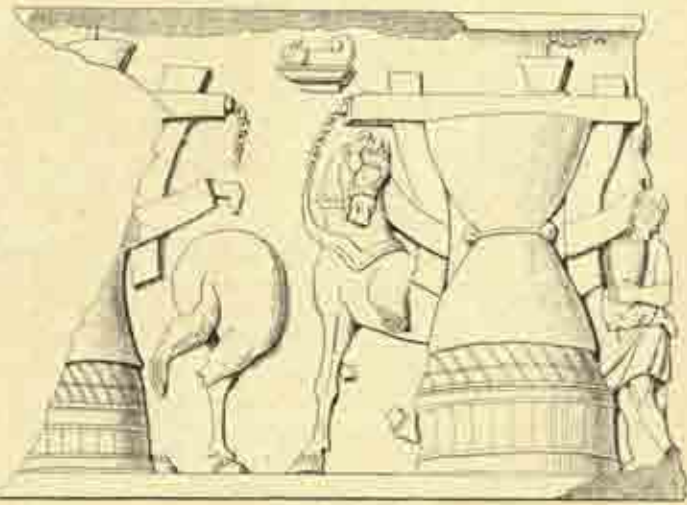
Trichter des Läufers auf den vorstehenden Rand des Untersatzes; die Drehung des Läufers aber erfolgt durch Hebelarme, welche in denselben eingelassen sind und entweder von Sklaven gesteuert oder von Zugtieren, namentlich von Pferden oder Eseln, gezogen werden. Abb. 1003 zeigt uns die Ansicht eines Bodensteins und einer ganzen Handmühle aus Pompeji, Abb. 1004 den erläuternden Durchschnitt (nach Jahn, Ber. d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch. 1861 Taf. XII, 6. u. 7). Das unter Abb. 1005 abgebildete



1003

Handmühle.

1004



1005 Rofmühle.

Relief (ebdas. Taf. XII, 2) zeigt uns, in welcher Weise die Pferde einer solchen Rofmühle (*mola iumentaria*, Digest XXXIII, 7, 26, 1) angebunden und dabei mit Schenkklappen versehen waren; wir sehen außerdem oberhalb des Läufers eine Vorrichtung angebracht, durch welche man vermutlich das Getreide von oben her einschüttete; von rechts kommt ein Sklave mit einem Getreidemafs, welcher jedenfalls die Absicht hat, neues Material auf die Mühle zu schütten. Großen, von Maultieren getriebene Mühlen finden wir auch am Grabmal des Enrysaes Abb. 224a. — Wassermühlen sind zwar im Altertum schon bekannt und werden mehrfach erwähnt (vgl. Strab. XII, 556;



Vitr. X, 10, 5), haben aber in Rom erst gegen Ausgang der alten Zeit Eingang gefunden. Vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 405 ff.; Blümner, Technol. d. Gr. u. Röm. I, 23 ff. (Bl)

### Münzkunde.

#### A. Griechische.

Wenn hier die Münzkunde hauptsächlich nach der historischen und kunsthistorischen Seite betrachtet wird, die metrologische Seite derselben dagegen nur in der Kürze behandelt werden kann, mag es zwar scheinen, daß damit gerade die eigentliche Bedeutung derselben für die Altertumskunde in den Hintergrund gedrängt wäre. Gleichwohl wird sich ein solches Verfahren rechtfertigen lassen. Es gibt keine Denkmälergattung des Altertums, die wir in so ununterbrochener Reihe verfolgen können, und bei der wir über ihre Herkunft so bestimmt unterrichtet sind, als die Münzreihen. Eingeschränkt wird ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte allerdings wieder dadurch, daß für die Zeit, in der sie entstanden, die künstlerische Ausstattung doch immer nur etwas Nebensächliches gebildet hat, und daß selbst da, wo wir Münzbilder finden, welche künstlerisch weit über das hinausgehen, was spätere Jahrhunderte in diesem Gebiete geleistet haben, wir es immer nur mit gut geschultem Handwerk, freilich mehr im Sinne des Mittelalters als der Neuzeit, zu thun haben. Am meisten befremdet an den griechischen Münzen den modernen Beschauer, daß gerade in derjenigen Periode, in welcher der Stempelschnitt seine höchste Vollendung erreicht, die Technik des Prägens, wenn auch nicht überall in gleichem Maße, doch aber in den meisten Münzstätten weit zurückgeblieben ist. Eine eingehendere Betrachtung der griechischen Kunstübung dürfte jedoch erweisen, daß dies keineswegs der Münzprägung allein eigentümlich ist, sondern daß die Technik auch auf andern Gebieten der Kunstthätigkeit eine größere Ausbildung erst in der Diadochenzeit und später unter den Römern gewonnen hat, eine Erscheinung, für welche die neuere Kunstgeschichte vielfach Analogien liefert.

So alt die Verwendung des Edelmetalls als Wertmesser im Orient ist, so ist doch erst relativ spät dasselbe zum Gelde umgewandelt worden, indem man dem Metallstück das Staatswappen anführte, eine Erfindung, die von den Griechen selbst den Lydern in der Zeit der Merminaden dynasty zugeschrieben wird (Herodot. I, 94 und Xenophanes bei Pollux X, 83), an der kleinasiatischen Küste aber in den hellenischen Städten weiter ausgebildet worden ist. Jahrhunderte hindurch ist sie allein von den Hellenen benutzt worden, während die Phönizier ihren weit ausgebreiteten Handel noch ohne eigenes Münzwesen betrieben.

In der Entwicklung der Technik geht der Prägung mit einem Prägbild auf jeder der beiden Seiten der

Münze eine ältere voraus, bei der nur eine Seite ein Bild zeigt, die Kehrseite aber einen mehr oder minder unregelmäßigen Einschlag, der von dem Punzen herührt, mit dem der Schrötlings auf dem Amboss, in dem das Prägbild vertieft befestigt ist, festgehalten wird. Allmählich wird dieser Einschlag viereckig gestaltet (das sog. *Quadratum incusum*), später selbst wieder mit einer Darstellung versehen, die leicht vertieft angebracht ist, bis zu Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. die Kehrseite der Münze ganz dem Bilde der Hauptseite ingepaßt wird; doch hat sich an einigen Plätzen wenigstens die durch die ältere Technik veranlaßte Gestaltung der Kehrseite erhalten in der Bewahrung eines dem herkömmlichen Quadrat entsprechend angeordneten Prägbildes. In einzelnen zeigen freilich die verschiedenen Gegenden, wo Hellenen ansässig sind, auch auf diesem Gebiete ihre Sonderentwicklung.

Als Münzbild dient vorzugsweise ein Symbol der Stadtgöttheit, welches zugleich auch als städtisches Wappen zu betrachten ist, die Schildkröte der Aphroditis Urania in Ägina, in Teos und Ahalera — denn die Kolonien pflegen an den Typen der Mutterstadt festzuhalten —, der Greif des Apollo, in Kroton der Dreifuß, in Lydien der Löwe der Göttermutter, in Ephesos die Biene, wo die Priesterinnen der Artemis *Melissae* hießen. In dem alten Verkehrsleben ist es begründet, daß Geld und Kultus in einem erst sehr allmählich sich lockernden Zusammenhang erscheinen. Mit der Aufnahme der doppelseitigen Prägung tritt das Symbol auf die Kehrseite der Münze, auf die Vorderseite aber der Kopf der Stadtgöttheit, dem Kopf der Athena steht die Eule gegenüber, dem Zeus in Elis der Blitz oder der Adler. Hört die Beziehung zwischen dem Prägbild der Vorder- und Rückseite auf, so bleibt doch meist auch im Typus der Kehrseite noch eine Beziehung auf den Kultus, sei es auch nur durch das Heranziehen von Lokalheroen. Selten werden die Darstellungen ins Genrehafte herabgezogen; tritt dies wirklich ein, so entsteht es nur durch das stete Variieren einer Darstellung, an der wenigstens im allgemeinen festgehalten werden soll. Die hervorragenden Handelsplätze, wie Ägina, Athen, Korinth, Ephesos und Byzanz haben mit großer Zähigkeit an den einmal aufgestellten Typen für das Courantgeld festgehalten, und lediglich um der Handelsinteressen willen auf künstlerische Ausbildung desselben verzichtet; um so reicher entfaltet sich auch künstlerisch die Münze in den Emporien der Westgriechen, Syrakus und Agragaz. Anderswärts überraschen aber Städte, von denen uns sonst wenig Kunde wird, wie Barka, Anos, Terina, durch die Schönheit ihrer Münzreihen, und liefern damit den arkaischen Beweis für ihre zeitweilig blühenden Gemeinwesen.

Was den Münzfuß betrifft, so ist die äginische Währung mit dem Stater von 12,60 g schon zu



Anfang des 6. Jahrhunderts die herrschende im Peloponnes, dem größten Teile Mittelgriechenlands bis nach Thessalien, auf den Kykladen, in Kreta, vereinzelt in kleinasiatischen Städten. Der korinthische Stater, im Gewicht von 8,64 g, der nicht halbiert, sondern gedrittelt wird, so daß daraus die korinthische Drachme von 2,88 g entsteht, findet seine Verbreitung über das korinthische Kolonialgebiet im Westen. Das euböische Gewicht mit dem Tetradrachmon von etwa 17,50 g, von Solon in Athen eingeführt, verdankt seine weite Verbreitung in der Chalkidike, über Großgriechenland und Sizilien, wo es allerdings der dort einheimischen Litrenrechnung eingepaßt werden mußte, der von Chalkis und Eretria ausgehenden Kolonisation, wogegen es im Osten für die ältere Zeit weniger zur Geltung kommt; von Alexander d. Gr. auf seine Reichsmünze übertragen, hat es dann die äginäische Währung vordrängt und seine weite Verbreitung über das Alexanderreich gefunden. Auf gleichen Ursprung, wie das euböische Gewicht, geht der im Perserreich vorhandene Münzfuß zurück, nach welchem der Dareikos in Gold zu 8,40 g (Maximalgewicht 8,50 g) und



wiewohl selten als Doppelstück zu 16,80 g ausgebracht wird; mit diesem Doppelstück identisch wird der Goldstater, welcher in Phokas und einigen andren Plätzen der kleinasiatischen Küste geprägt wird. Ein Stater von 11,20 g herrscht im südlichen Kleinasien und auf Cypern, zu dem Gewicht des Dareikos steht er wie 2:3, und bildet in seiner Hälfte als Schakel (σίγλος Μηδικός), im Typus genau dem Dareikos nachgebildet, das persische Reichssilber. Vorzugsweise Kleinasien angehörig ist der sog. gräko-asiatische Stater von 14,24 g, in den ionischen Städten und Inseln verbreitet, in Rhodos, Kyzikos, Lampsakos und in Makedonien unter Philipp II.

Die ältesten Prägungen bedienen sich des in den Geschleichen des Paktolos gefundenen stark mit Silber versetzten Weißgolds (ἄλεκτρον), dessen Wert zum reinen Silber im Verhältnis wie 10:1 stand, daneben münzt Phokas freilich schon sehr früh auch reines Gold. In Hellas und ebenso in Sizilien und Unteritalien, wo das Silbergeld das herrschende ist, beginnen die Goldmünzen gegen Ende des 5. und Anfang des 4. Jahrhunderts, eine umfangreichere Goldprägung entfaltet erst König Philipp II., seitdem er sich in den Besitz der thrakischen Goldgruben gesetzt hatte: die Goldprägung in Kyrone

und am kimmerischen Bosporos steht gleichfalls mit den dort befindlichen Minen in Zusammenhang. Das Kleingeld wurde in älterer Zeit durchgängig, bis zum Zehntel und Zwanzigstel des Obol, in Silber ausgeprägt. Als Scheidemünze findet sich im Peloponnes, wohl im Anschluß an die in Sparta in Bestand gebliebene Sitte, Eisengeld, nachweisbar am Ende des 5. Jahrhunderts für Argos und Tegea (Abb. 1006, Vorders.: Gorgoneion, Kehr.: Eule von vorn, TEF rückläufig; Köhler, Mitteil. d. Deutsch. Archäol. Inst. VII, 2), in das 4. Jahrhundert kann dasselbe aber nicht weit hineingereicht haben, da sich für Helike, das im Jahre 373 seinen Untergang gefunden hat, bereits Kupfergeld (Abb. 1007, Vorders.: Poseidonskopf, im Wellenkranz ΕΑΙΚ rückläufig, Kehr.: Dreizack mit zwei Delphinen im Lorbeerkranz; Berliner Münzk. — Über Abb. 1008 s. unten S. 543) nachweisen läßt, in Unteritalien und Sizilien aber solche schon um die Mitte des 5. Jahrh. vorkommen.

Wertbezeichnungen durch Aufschrift kennen die älteren griechischen Münzen nicht, die Unterscheidung der Einzelwerte wird darum vielfach durch die Wahl des Typus festzustellen gesucht: so wenn

die thessalischen Städte zeitweise das Ganzstück der Drachme mit dem springenden Pferde, die Hälfte, das Triobolon, mit der Vorderhälfte des Pferdes bezeichnen, den Obol aber nur mit dem Pferdeköpfe; ähnlich werden in Theben die kleinen Teilstücke, das Tritemoron, Dreiviertelobol (0,74 g), durch eine Zusammensetzung dreier Schilde, das Hemiobolon (0,50 g), durch den halben Schild, das Tetartemoron, der Viertelobol (0,27 g) durch den einfachen Schild bezeichnet. Aber solche Differenzierung des Haupttypus findet sich doch nur in Einzelfällen, ungleich häufiger griff man für das Teilstück zu neuen Typen, oder man wandte auch den verkleinerten Typus für das Teilstück an. Wenn sich die Wertbezeichnungen auf dem sizilischen Gold häufiger finden, wiewohl auch dort nicht, oder doch nur vereinzelt, auf dem Großsilber, lag die Veranlassung wie in Italien wesentlich an der einheimischen Kupferwährung.

Die Frühzeit der griechischen Münzprägung (bis gegen das Jahr 500) in Hellas und den Kolonien im östlichen Mittelmeer möge hier eine Gruppe von Münzen veranschaulichen, deren unter sich völlig verschiedenartige Technik erweist, daß hier eine bereits lange geübte Kunstthätigkeit vorliegen muß.



Abb. 1009. Altertümlicher Stater von Korinth, Gewicht 8,80 g (Choix de monnaies gr. de la collection de F. Imhoof-Blumer pl. 2 n. 47). Der Pegasos, hier gezähnt, dient als Stadtwappen von Korinth nach der Sage, daß auf dem Gipfel von Akrokorinth



1009

das dem Blute der Gorgo entsprungene Flügedroß sich zuerst niedergelassen habe, um an der Quelle Peirone zu trinken und von Bellerophon mit Hilfe der Athena Chalkitis gebändigt worden sei (Pindar Olymp. XIII, 63). Das Kopps, der Anfangsbuchstabe des Stadtnamens, mit dem man die Pferde korinthischer Zucht, die vom Pegasos abstammen sollten, zu bezeichnen pflegte (Arist. Nubes 23, 437), bleibt die stereotype Aufschrift der korinthischen Münzen bis in die Zeit des Mithridates.

Abb. 1010. Didrachmon von Aigina, Gewicht 12,20 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet Beschreib. N. 2). Das Münzbild von Aigina bildet die Schildkröte, daher diese Stärke, welche das eigentliche peloponnesische Courantgeld darstellen,



1010

auch einfach gekürzt genannt werden (Hesych. s. v. Pollux IX, 74). Die alten Reiben führen durchgängig die Meerschöldkröte, die auf dem vorliegenden Stücke das linke Hinterbein auf die Schale gehoben hat. Die Kehrseite trägt hier wie bei Abb. 1010 einen in acht Felder geteilten Einschlag.

Abb. 1011. Didrachmon von Knossos auf Kreta, Gewicht 11,52 g (Berliner Münzk.; Friedländer und



1011

Sallet N. 40). Am Herrschersitz des König Minos, wo die Pasiphaessa lokalisiert ist, erscheint Minotaurus; das Schema des Halbkniens ist typisch für die archaische Kunst, um die eilige Bewegung der

dargestellten Figur auszudrücken, welcher auch der Gestus der Arme entspricht. Die Kehrseite trägt ein bereits stilisiertes Quadrat, das Labyrinth, in der Mitte mit einem sternartigen Ornament.

Abb. 1012. Triobolon von Knidos, Gewicht 1,80 g (Imhoof, Choix IV n. 127). Löwenkopf mit geöffnetem



1012

Rachen. Kehrseite: im vertieften Quadrat ein altertümlicher Kopf der Aphrodite, mit einem Lockenkranz über der Stirn und lang herabwallenden Flechten um den Hinterkopf.

Abb. 1013. Tetradrachmon von Athen, Gewicht 17,40 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 34). Der Athenakopf noch in starrer Strenge, mit Ringellocken um die Stirn, dem kugelförmigen Auge, dem unförmigen Ohre, woran ein kreisrunder flacher Ohrring



1013

hängt; der Helm liegt platt dem Kopf auf und ist bis auf das Zickzackmuster des Helmbügels schmucklos. Die Kehrseite trägt im vertieften Quadrat die Eule, welche den Kopf nach vorn gekehrt hat, mit kreisförmigen plumpen Augen, links in der Ecke ein Olivenzweig. Die Aufschrift ΑΘΕ bleibt in dieser Form bestehen, so lange Athen Silbergeld ausgegeben hat.

Neben die hier vorangestellten Proben der altertümlichen einseitigen und der namentlich in Athen schon sehr früh anhebenden doppelseitigen Prägung, für welche aber durchgängig einfache Typen gewählt werden, treten im Laufe des 6. Jahrhunderts Münzbilder, die bereits Gruppen darstellen, in einer Kompositionsweise, welche völlig derjenigen der alten Metopengruppen von Selinunt entspricht und wiederkehrt in den archaischen Bronzereliefs der Funde von Olympia und Dodona.

Abb. 1014. Stater von Latic, in den Bergwerk-



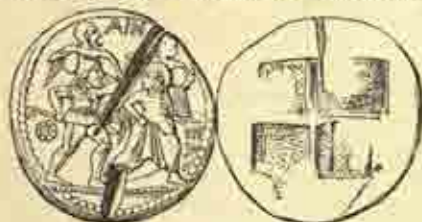
1014

distrikten Makedoniens, Gewicht 9,55 g (Imhoof, Choix pl. I n. 17). Der ithyphallische Silen mit Pferdefüßen



und Pflanschweif steht neben einer Nymphe, die in der erhobenen Rechten eine Blume, in der Linken einen Kranz hält. Revers: ein rohes stark vertieftes Quadrat.

Abb. 1015. Tetradrachmon von Aineia in der Chalkidike, Gew. 17,12 g (Berliner Münzk.; Friedländer, Berichte der preuss. Akad. d. Wissensch. 1878 S. 759). Der Heros, auf den die Stadt ihre Abkunft zurückführt (Lykophr. 1296 v. schol.), ΑΙΝΕΑΣ (Alveias), flieht



1015

mit den Seinen aus seiner Vaterstadt Troia. Aeneas in voller Waffenrüstung trägt auf der Schulter den greisen Vater Anchises, die Frau in gleicher Haltung ein Kind, bei dem man entweder an den kleinen Askanios oder wohl eher an eine Tochter zu denken hat, die dann lediglich der Lokalsage von Aeneas angehört. Kehrseite ein flaches vierteiliges Quadrat.

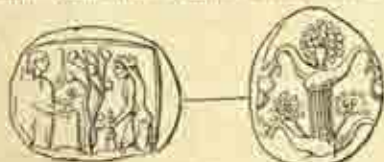
Abb. 1016. Didrachmon von Gortyna in Kreta, Gewicht 11,23 g (Berliner Münzk.; Fox, Engravings of unedited greek coins I, 109). Europa, in langem bis auf die Füße reichendem Gewand, das nur die



1016

rechte Brust freilässt, sitzt mit ausgebreiteten Armen auf dem Zeusstier, der sie über das Meer entführt; zwischen den Beinen des Stiers ein Delphin. Kehrseite: Löwenkopf von vorn; in dem vertieften Rand rückläufig ΓΟΡΤΥΝΟΣ ΤΟ ΠΑΙΔΑ.

Abb. 1017. Kyrene, Gew. 18,35 g (Paris; Müller, Numismatique de l'ancienne Afrique I, 11). Im Stil völlig entgegengesetzt den derben Figuren der thrakisch-makedonischen Münzen steht hier in über-



1017

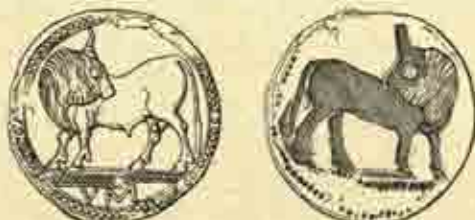
triebener Schlankheit Herakles mit Löwenhaut und Keule ausgestattet am Baum der Hesperiden, an dem die Äpfel sichtbar sind. Eine Nymphe scheint eine sich vom Boden emporreckende Schlange zu besänf-

tigen. Die Kehrseite enthält das in Kyrene und den Städten der Kyrenaike von den frühesten Zeiten bis zur Römerherrschaft stetig wiederkehrende Prägobild, die Silphionstauden, deren Ertrag einst den Reichtum des Landes bildete: sie wuchs im südlichen Teil der Kyrenaike, konnte aber niemals kultiviert werden. Den Milchsaft, welcher aus ihrer Wurzel gezogen wurde, trocknete man und verwandte ihn so oder auch mit Mehl vermischt als Gewürz sowohl wie als Heilmittel; wiedergefunden ist die Pflanze, welche am Ende der Kaiserzeit schon außerordentlich selten war, in Afrika noch nicht; neuerdings dagegen als ihr sehr nahestehend ein Doldengewächs des nördlichen Kaschmir (*Narthes asa foetida*) erkannt worden, das ca. 7 Fuß hoch wird und eine Art *asa foetida* liefert. Das übelriechende Arzneimittel der *asa foetida* bezeichneten die Alten als *Silphium Medicum* im Gegensatz zum kyrenäischen (Oersted in Virchows Zeitschr. f. Ethnogr. III, 197; Friedländer, Numism. Zeitschr. [Wien] III, 430).

#### Die großgriechischen Städte

zeigen in ihren alten Münzreihen eine durchaus selbständige Technik. Offenbar um gegen Münzfälschungen sicherer zu sein, wendet man hier statt des dicken plumpen, mehr kugeligen Schrötlings einen ganz dünnen, dafür aber um so breiteren an. Das Aussehen dieser Stücke erinnert an die Brakteaten des Mittelalters, während diese aber in ihrer großen Menge nur einseitiges Gepräge tragen, das bei dem dünnen Silberblech dann auf der Kehrseite vertieft zum Vorschein kommt, sind hier in der That zwei selbständige Stempel verwandt, der Typus der Hauptseite, der ausgeführtere, abgekürzter derjenige der Kehrseite, aber stets mit Varianten im Bild sowohl als in Aufschrift und Ränderung. Unter den Randmustern auffallend ist dasjenige von Abb. 1019, 1025, 1026, 1022, 1023, das einem Tau ähnlich gewunden erscheint, und dem auf den oben schon erwähnten Bronzereiefs von Olympia und Dodona so oft verwandten Flechtmuster entsprechend gebildet ist. Die Aufschriften, welche hier nie fehlen, sind nahezu durchgängig rückläufig.

Abb. 1018. Stater von Sybaris (Paris; Duc de Luyne's Choix de médailles pl. V n. 9) mit dem sich



1018

umbllickenden Stier, MV; zu der älteren Münzreihe der herolds 510 von den Krotoniaten zerstörten Stadt gehörig.



Abb. 1019. Stater von Siris und Pyxus (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 15), ebenfalls mit dem zurückblickenden Stier. Die Aufschriften auf der Vorderseite ΣΙΡΙΣ (se. *volpnaos*), auf der Kehrseite ΠΥΞΟΣ zeigen, daß hier eine Bündelmünze vorliegt für das



1019

noch mehrere Olympiaden früher als Sybaris zerstörte Siris und das Siris benachbarte Pyxus (das spätere Buxentum); daß diese Münzen nicht der im Jahre 467 in Pyxus angesiedelten Kolonie der Rhaginer angehören können, sondern einer viel älteren hier vorhandenen Stadt, wird jetzt allgemein anerkannt.

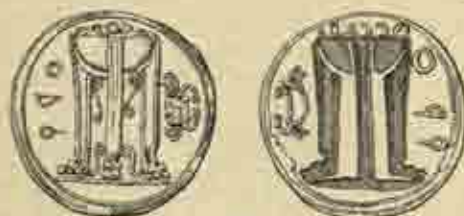
Abb. 1020. Stater von Laos (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 5), die Aufschrift ΛΑΪ—VOΣ ist auf beiden Seiten der Münze verteilt, ein nur in sehr alter Zeit angewandtes Verfahren. Der hier zurückblickend



1020

dargestellte Stier mit Menschenkopf ist auf den Münzen Campaniens und Siciliens einer der verbreitetsten Typen, abweichend im vorliegenden Fall jedoch darin, daß der Kopf mit einer Art Kappe, an der vorn das Stierhorn zum Vorschein kommt, bedeckt ist.

Abb. 1021. Stater von Kroton (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 7); der Dreifuß als Symbol des Pythi-



1021

schen Apollo, auf dessen Geheiß Myskellos seine Achäer nach Italien geführt hatte (*Strabo* VI, 262); rechts im Feld der Krebs.

Abb. 1022. Stater von Metapont (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 11). Die Weizenähre, das Wappen von Metapont, auf der hier eine Henschecke sichtbar

ist — die Kehrseite hat im Felde den Delphin —, zeigt das Produkt, dem die Stadt ihren Reichtum



1022

verdankte, und wofür sie das χρυσόν θέρος in ihren Thesaur nach Delphi gestiftet hat (*Strabo* VI, 264).

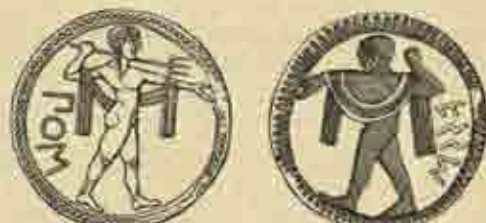
Abb. 1023. Stater von Metapont (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 10). Die doppelseitige Prägung, wie wohl noch immer von sehr altertümlichem Charakter, bringt den Typus des Incusus auf die Rückseite, auf



1023

die Vorderseite aber in völlig menschlicher Bildung, bis auf die Stierhörner und Stierhörner, den Flügelt Acheloos, der den Schiffstengel und eine Schale in den Händen hält. Die beiderseits am Kopfe beginnende Umschrift Ἀχελαιοῦ (-α) ἑλλων (oder als Genet. Plur. zu lesen) ergibt, daß in Metapont Kampfspiele zu Ehren des Acheloos gefeiert wurden; möglicherweise sind dabei Geldpreise verabfolgt und die so bezeichneten Stücke zur Verteilung gekommen, Geldpreise bei Spielen kommen wenigstens schon in recht alter Zeit vor (*Hermann*, *Gottesdienstl. Altert.* 30, 4; *Longpérier*, *Revue Num.* 1869—70 p. 31).

Abb. 1024. Stater von Poseidonia (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 3). Poseidon, der Stadtgott, schreitend mit gestrecktem Dreizack, der nach der Weise der



1024

archaischen Kunst, um die Darstellung des Kopfes nicht zu überschneiden, hinter dem Kopfe herumgeführt wird; auf dem Kopfe trägt er die Lederkappe wie der Flügelt von Laos. Auf der Kehrseite erscheint dieselbe Figur, vereinfacht ohne Dreizack, aber vom Rücken gesehen. Die Aufschrift *Fud* wird



zu dem Pos- der Vorderseite in gleichem Verhältnis stehen, wie das  $\Pi\epsilon\sigma\omega\iota\varsigma$  zu  $\Sigma\iota\pi\iota\omega\varsigma$  auf Abb. 1020, und auch hier eine Allianz zwischen zwei Städten anzunehmen sein; welcher Stadtnamen unter dem Fußförmlich zu verstehen ist, hat sich noch nicht mit Sicherheit ausmachen lassen, vielleicht Philistia.

Abb. 1025. Stater von Kanonia (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 6). Dem Poseidon der vorigen Münze ähnlich in der Auffassung, aber völlig nackt ist hier



1025

Apollo, mit dem Lorbeerzweig als Weihwedel in der erhobenen Rechten; der vorgestreckte linke Arm trägt eine weit ausschreitende kleine Figur, die zurückschaut und in beiden Händen einen Zweig hält; vor dem Apollo ein sich umblickender Hirsch.

Abb. 1026. Stater von Tarent (Paris; *Laynes Choix* pl. V n. 12). Taras der jugendlich gebildete Eponymheros, der für den Sohn des Poseidon gilt,



1026

reitet auf einem Delphin durch das Meer (Aristoteles bei Pollux VI, 280), eine Darstellung, die an den Apollo Delphinios mahnt; unten eine Kammschale. — Die Gewichte der hier beschriebenen großgriechischen Münzen liegen durchschnittlich zwischen 8,20 bis 7,50 g.

Die Entwicklung der griechischen Prägekunst bis zu ihrem Höhepunkt und ihr Niedergang bis zum Beginn der römischen Herrschaft.

Das griechische Mutterland, die Inseln, Kleinasien, Afrika.

Polyponten.

Abb. 1027. Stater von Korinth, Gewicht



1027

8,48 g (Imhoof, *Choix* pl. II n. 48), Kopf der Pallas (nach andern der bewaffneten Aphrodite),

hinter deren Helm die Vorderhälfte eines Pferdes sichtbar wird, das Merkzeichen für die Serie und darum wechselnd. Die Kehrseite bietet den Pegasus in mehr lebendiger Auffassung, wie er zum Trinken sich nach vorn niederbeugt. Über das Kopfs vgl. oben Abb. 1009.

Abb. 1028. Hemidrachmon der älteren arkadischen Eidgenossenschaft, die beim Zeusheiligtum auf dem Lykaion ihren Mittelpunkt hatte; Gewicht 2,80 g (Berliner Münzk., *Zeitschr. f. Numism.* IX



1028

Taf. 2 N. 2). Zeus thronend, noch in altertümlich schwerfälliger Auffassung, wie er als  $\alpha\delta\epsilon\iota\tau\omega\varsigma$  den Adler entsendet, das Scepter in der Linken; auf der Kehrseite der Kopf der Artemis Hymnia im verflochtenen Quadrat und  $\text{ARKAD}\text{I}\text{O}\text{C}\text{I}\text{N}$  rückläufig als Umschrift.

Abb. 1029. Didrachmon der jüngeren arkadischen Eidgenossenschaft, Gewicht 11,95 g (Berliner Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* IX, 2 N. 4), welche Epaminondas bei der Gründung von Megalo-



1029

polis 370/69 gestiftet hatte, und zu deren frühesten Münzen gehörig; die Vorderseite trägt den Zeuskopf mit dem Lorbeerkranz (vgl. Abb. 1092), die Kehrseite den Pan auf einem Fels gelagert mit untergebreitetem Gewand, das knotige Padma hält er, sich aufstützend, in der Rechten, unten ist die Rohrpfife, am Fels  $\text{OATM}$ , was nur Anfang eines Künstler- oder eines Beamtennamens sein kann, da auf andern Exemplaren an dieser Stelle  $\text{XAPI}$  steht; der Name der Arkader wird hier und auf allen Münzen des Bundes mit dem aus A, P und K zusammengesetzten Monogramm bezeichnet; Ligaturen dieser Art kommen auf den Münzen erst im 4. Jahrhundert auf, um dann bald überhand zu nehmen.

Abb. 1030. Didrachmon von Pheneos; Gewicht 11,55 g (Berl. Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 153). Der Kopf der Demeter oder Kora ist mit dem Ährenkranz, breitem Ohrring und Halsband geschmückt. Die Kehrseite zeigt Hermes, welcher den jugendlichen Arkas, das Kind des Zeus und der Kallisto, das von seiner Mutter ausgesetzt war, zu den Nymphen an der Kyllene bringt, eine Gruppe, die der Zeit wie



dem Inhalt nach dem Hermes des Praxiteles sehr nahe steht (ΦΕΝΕΩΝ); auf andern Exemplaren ist



1031

neben dem Kopf des Kindes klein der Name des Arkes beigezeichnet.

Abb. 1031. Didrachmon von Stympalos; Gewicht 12 g (British Mus.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. IX, 2 N. 7). Kopf der Artemis, mit dem Lorbeer-



1032

kranz: als Kehrseite Herakles mit dem Bogen in der Linken, dem Löwenfell über dem Arm, in voller Bewegung losfahrend mit der Keule auf die (nicht zur Darstellung gebrachten) stymphalischen Vogel (ΣΤΥΜΦΑΛΙΩΝ). Das ΕΘ ist Anfang eines Beamtennamens.

Abb. 1032. Obol von Stympalos; Gew. 0,85 g (Imhoof, Choix pl. III n. 84). Herakleskopf mit über-



1033

gezogener Löwenhaut; Rücke: Kopf des Sumpfvogels, der kranchartig gebildet ist (ΣΤΥΜ). Die hier beschriebenen Stücke Abb. 1029, 1030, 1031 sind Arbeiten aus der Zeit des Epaminondas, die von der Stempelschneidekunst im Peloponnes nie wieder erreicht worden sind; ihnen am nächsten steht das Didrachmon von Elis

(Abb. 1036). Die elischen Münzen verdanken ihren Typenreichtum nicht zum wenigsten der reichen Kunstentwicklung, welche an der Feststätte von Olympia stattfand, darnach auch die vorwiegende Beziehung auf die dortigen Kulte und Wettspiele.

Abb. 1033. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,27 g



1033

(Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 49). Der Adler, der den fliehenden Hasen im Laufe erschaut,

ein Angurium des Zeus. Rücke: Nike, die in der Elle das Gewand erhebt als Siegesbotin; in der Anordnung der Flügel, wie in der Zeichnung der Figur, noch nicht frei von der Strenge der älteren Kunst, wovon der Tiergruppe nichts mehr anhaftet. Der Stadtname erscheint hier fast durchgängig als FA[elion].

Abb. 1034. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,25 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 134).



1034

Der Kopf des Adlers, mit großer Naturwahrheit gezeichnet; darunter ein Eplieublatt, neben dem wie bei Abb. 1033 ein Gorgoneion eingestempelt ist. Rücke: ein Blitz FA vom Kotinoskranz umgeben, alles auf den Kultus des Zeus Olympios bezüglich.

Abb. 1035. Didrachmon von Elis; Gewicht 11,95 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 140). Kopf der Hera, mit breitem von Palmetten geschmück-



1035

tem Diadem, unter dem in wenigen breiten Locken das Haar hervortritt, das große Auge verleiht dem Kopf seinen strengen Ausdruck; Kehrseite: Blitz im Kotinoskranz, FA.

Abb. 1036. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,15 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 136). Der Adler, der die Schlange in den Krallen hält.



1036

Kehrseite: Nike, mit dem Palmzweig in der Rechten, sitzt auf einer aus zwei Stufen gebildeten Basis, FA. Mit der Feinheit der Zeichnung kontrastiert die mangelhafte Gestalt des Schrötlings, bei dem man nur auf Vollständigkeit Rücksicht genommen zu haben scheint.

Abb. 1037. Didrachmon von Elis; Gewicht 12,17 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 138). Zeuskopf mit dem Lorbeerkrans geschmückt. Rückse.



1037

der Adler sitzend im Kampf mit der Schlange;  $\Delta$  ist Anfang eines Beamtennamens,  $\text{FJA}(\chi\epsilon\lambda\omega\gamma)$ . Die Münze ist erheblich jünger als die vorher beschriebenen von Elis.

Abb. 1038. Didrachmon von Argos; Gew. 11,24 g (Berliner Münzk., Fox, Engravings of greek coins I



1038

n. 99). Herakopf mit breitem von Palmetten geschmückten Diadem und Ohrring; jünger als 1035. Kehrseite: negerähnlicher Kopf zwischen zwei Delphinen.

Abb. 1039. Tetradrachmon von Lakedämon; Gewicht 16,57 g (Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II Taf. 9). Herakleskopf mit Löwenfell,



1039

Rückse.: thronender Zeus (unter dem Thron ein Monogramm), die auf dem Silbergeld Alexanders d. Gr. stets wiederkehrenden Typen (s. unten Abb. 1095). Die Beischrift  $\text{ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΡΕΩΣ}$  bestätigt die bei Athenaeus IV, 142) vorhandene Überlieferung:  $\text{Αρεός και Ακρότατος αὐλικόν ἐξουσίαν ἔχοντες}$ . Sparta hatte in Übereinstimmung mit der dort bestehenden Gesetzgebung bis auf Areus überhaupt kein Silbergeld gehabt. Areus beginnt die Prägung daselbst, doch scheinen diese übrigens äußerst seltenen Münzen die einzigen geblieben zu sein, welche ein spartanischer König in eigenem Namen und nicht im Namen Lakedämons hat ausgeben lassen; sie gehört aber jedenfalls erst in die spätere Hälfte der langen Regierung (309–265) des Königs.

Abb. 1040. Silbermünze des Achäischen Bundes; Gewicht 2,27 g (Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VII Taf. 8). Kopf des Zeus,



1040

lorbeerbekrönt, der als Zeus Homagytios in Ägion, von den Achäern als Bundesgott verehrt wurde. Kehrseite: ein aus A und X gebildetes Monogramm im Lorbeerkranz; da den einzelnen Bundesmitgliedern das Recht der Münzprägung vorbehalten war, mußte der Präger seinen Namen und Stadtappen noch besonders beifügen:  $\Delta\gamma$  mit dem Fisch bezieht sich auf Dyme, die beiden Monogramme auf Beamtennamen der Stadt.

Abb. 1041. Kupfermünze des Achäischen Bundes (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. II, 163). Zeus stehend mit Nike und Scepter, KA. Kehrseite De-



1041

meter, Panschala thronend mit Scepter und Krone, die neben dem Zeus als Bundesgöttin galt und in Ägion verehrt wurde. Auf dem Kupfergeld gibt die Umschrift stets den vollen Namen der Stadtgemeinde, welche als Mitglied des Bundes bezeichnet wird; hier:  $\text{ΑΧΑΙΩΝ ΑΛΕΑΤΑΝ}$ , Alea in Arkadien.

Mittelgriechenland.

Abb. 1042, 1043. Das Dekadrachmon von Athen, Gewicht 42,65 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 59), auf dem die de face-Stellung des Auges



1042

zu beachten ist, und das ihm zur Seite gestellte Tetradrachmon (Beulé Monnaies d'Athènes p. 41) gehören das erstere in die Zeit des Kimon, das letztere, dessen Athenakopf mit dem der Hera (Abb. 1036) zu vergleichen ist, in die des Perikles oder nur wenig später. Erst nach Alexanders Zeit beginnt Athen



statt seiner dicken Silbermünzen mit dem hohen Relief größere und flacher gehaltene Stücke auszu-



1043 (Zu Seite 941.)

geben, ohne daß jedoch damit eine Änderung im Gewicht stattgefunden hätte.

Abb. 1044. Tetradrachmen jüngeren Stils (3. Jahrhundert). Der Pallaskopf trägt statt des alten einfachen Helms den Prunkhelm, an dem über der



1044.



1044a.

Stirn ein Viergespann sichtbar wird, unter der Crista ist ein Greif, gegen den Hals ein Ranken wie auf dem alten Helm; nach den in jüngster Zeit zu Tage gekommenen Kopien der Athene Parthenos des Phidias unterliegt es keinem Zweifel, daß der Kopf

der Goldelfenbeinstatue das Urbild für den Kopf dieser jüngeren Tetradrachmen war, nur daß uns diese in ihrer handwerksmäßigen, oft sogar sehr rohen Ausführung einen äußerst geringen Aufschluß über jenes geben können. Die Kehrseite trägt die Eule auf der Amphora im Olivenkranz; außer dem Anfang des Stadtnamens AΘE enthält das Münzfeld zwei Monogramme von Beamtennamen, auf deren einem als zu diesen angehörig ein Vogel sitzt, der Anfang eines dritten Namens steht unter der Urne. Die im Monogramm bezeichneten Beamten bleiben für das betreffende Jahr, wogegen die amtierende Phyle, in welcher die Prägung stattfindet, mit ihrer Nummer 3 auf der Urne bezeichnet ist (Beulé p. 83. 173). Auf den angehörigen Drachmenstücken (Abb. 1044a) kehrt der Typus des Tetradrachmens genau, nur in entsprechender Verkleinerung, wieder.

Die dritte und jüngste Epoche des athenischen Silbergelds (2. und 1. Jahrhundert) behält den Athenakopf der vorigen bei, gibt aber auf der Kehrseite statt des Monogramms zwei Beamtennamen mit dem jährlich wechselnden Beizeichen, wogegen der dritte

Beamtenname mit der Phyle wechselt. Abb. 1045 (Beulé p. 362). Kopf der Pallas, deren Helm mit Quadriga und Greif geschmückt ist. Kehr: die Eule auf der Amphora, AΘE; die Beamten sind ΠΟΛΥΧΑΡΜΟΣ



1045.

und ΝΙΚΟΓΕΝΗΣ; das zugehörige Beizeichen; das geflügelte Kerykelon; der zur Phyle E gehörige Beamte ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ. Eine der jüngsten Serien ist ΤΟ ΤΡΙ(ΤΩ) ΔΙΟΚΛΗΣ ΔΙΟΔΩΡΟΣ mit dem thronenden Dionysos (Vorderseite wie bei Abb. 1045), abgebildet oben S. 433. Abb. 489. — Die Gewichte der Tetradrachmen dieser Serien liegen zwischen 17,25—16,50 g; die der Drachmen, ohne daß sich jedoch zwischen dem 3. und 1. Jahrhundert eine Gewichtsabnahme nachweisen ließe, zwischen 4,50 bis 3,85 g. Die große Zuverlässigkeit, welche die attische Münze dauernd bewahrt hat, bringt im Laufe des 2. Jahrhunderts eine ganze Reihe kritischer wie ionischer Städte dazu, die attischen Tetradrachmen zu kopieren (Beulé *Monnaies d'Athènes* p. 99).

Abb. 1046. Didrachmen von Theben; Gewicht 12,20 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet N. 70). Der ovale Schild mit Einschnitten beider-



1046.

seits, das auf den boiotischen Münzen stetig wiederkehrende Wappen. Kehrseite: Herakles am Boden knieend schließt seinen Bogen ab; im vertieften Quadrat ΘΕΒΑΙΟΣ (sc. στατ)ρ.

Abb. 1047. Didrachmen von Theben; Gewicht 12,27 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet



1047.

N. 180). Derselbe ovale Schild. Kehrseite: Dionysos bärtig mit dem Epheukranz geschmückt; die Bel-

schrift OE ist auf diesem Exemplar nicht mehr sichtbar.

Abb. 1048. Tetradrachmon von Delphi; Gewicht 17,86 g (Paris, *Revue Numism.* 1869 p. 150). Zwei aneinandergelagerte Widderköpfe, darüber zwei Delphine, ΔΑΦΟΙΚΟΝ. Kehrseite: Vier kassettenartige



1048

Vortiefungen, jede mit einem Pflanzenornament in der Ecke und einem Delphin. Die Bezeichnung auf den Apollo Delphinios wird der Münze, die ein auffallend altertümlich derbes Aussehen hat, nicht zu bestreiten sein; weniger leicht läßt sich für den Widderkopf eine Deutung finden, der auch, jedoch nicht in der Verdoppelung, auf dem Kleinsilber (Gewicht 1,45 g) wiederkehrt.

Abb. 1049. Silbermünze des Ätolischen Bundes, Gewicht 2,35 g (Inghof, *Choix II*, 40), Viertel



1049

eines auf ca. 10 g ausgeprägten Staters: Kopf der Atalante, mit dem Hut als Jägerin. Kehrseite: der kalydonische Eber, darüber eine Traube, ΑΤΩ.

Abb. 1050. Silberstater des Ätolischen Bundes, Gewicht 10,23 g<sup>1)</sup> (Paris; *Lavigne Choix pl. IX n. 15*). Der männliche Kopf der Vorderseite, der mit dem



1050

Lorbeerkranz und der Binde geschmückt ist, trägt portrathafte Züge und ist auf Antiochos III. bezogen worden, der, als er im Kriege wider die Römer nach Griechenland vordrang, 192 v. Chr. ein Bündnis mit dem Ätolischen Bund geschlossen hatte, und zum ἐπαρχὸς ἀστροπαρίου des Bundes ernannt worden war; darunter ΘΙ. Kehrseite: eine männliche Figur

<sup>1)</sup> Im folgenden sind alle folgenden Stücke, bei welchen die Gewichte des abgebildeten Exemplars nicht vorgelegt haben, mit \* kenntlich gemacht, und Gewichte anderer Exemplare des gleichen Typus beigelegt.

mit Schwert und Speer, der der Hut auf den Nacken herabhängt, stützt sich mit dem rechten Fuß auf einen Fels, offenbar einer der ätolischen Heroen, der hier sein Vaterland zu vertreten hat, ΑΙΤΩΛΩΝ.

Abb. 1068. Kupfermünze von Oiniadae, s. oben S. 935 (Berliner Münzk.). Zeuskopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: Kopf des Flußgotts Acheloos, mit bärtigem Mannesantlitz, mit Stierohren und Horn auf den Stirnackern aufgesetzt (oben als Beizeichen ein Dreieck). Acheloos gilt als Stammvater der Akarnanen, dessen Wassern nach der antiken Anschauung sie ihr Land zu verdanken haben, und speziell die im Mündungsland gelegene Stadt der Öniaden ΟΙΝΙΑΔΑΝ. Für die hervorragende Bedeutung, die der Acheloos als Flußgott genießt, kommt in Betracht, daß er unter den Flüssen von Hellas der weitaus mächtigste ist und an Wassermenge wie in der Länge seines Laufs alle übrigen Flüsse des Landes übertrifft.

Abb. 1061. Didrachmon von Larissa in Thessalien, Gewicht 12,10 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 198). Das schreitende Ross, das an die auf



1061

Poseidon zurückgeführte im Altertum berühmte thessalische Rossexucht erinnert, wird auf den Münzen der thessalischen Städte mit Vorliebe verwandt, ΛΑΡΙΣΑΙΩΝ; wegen die Hauptseite den Kopf der Quellgöttin Larissa in Vorderansicht mit flatterndem Lockenhaar zeigt, eine ziemlich selbständig gehaltene Nachbildung des Arethusa-Kopfs der syrakusanischen Münzen.

Abb. 1062. Didrachmon Alexanders von Phierä, Gewicht 11,86 g (Berl. Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* IX. Taf. 1), das, da Alexanders Herrschaft von 369 bis 357 dauert, mit der vorigen Münze ziemlich gleichzeitig oder doch nur wenig später entstanden sein wird. Der Kopf der Hekate (Brimo), welcher ihr Symbol (die Fackel) beigegeben ist, erscheint ebenfalls fast von vorn, aber in ruhiger Haltung. Die Kehrseite zeigt einen Reiter mit Helm und Panzer ausgerüstet, der seinen Speer nach unten gegen einen Gegner gestückt hat; die im Felde beigegebene Doppelaxt ist das Symbol der Herrschaft, das die Alenaden in ihrer Führerrolle geführt zu haben scheinen, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ.



1062



Inseln.

Abb. 1053. Tetradrachme von Chalkis, Gewicht 2,72 g (Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III Taf. 2), ein auch in Athen viel geprägtes Teilstück, das, indem es zwei Drittel der euböisch-attischen Drachme



1053

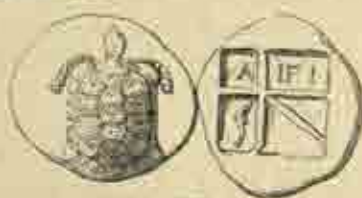
bildete und der Hälfte der bereits in Boiotien und Lokris herrschenden äginäischen Drachme ganz oder nahezu gleichkam, in beiden Währungsgebieten zu verwenden war. Fliegender Adler, mit einer Schlange im Schnabel. Kehrseite: in einer dreiseitigen Vertiefung ein vorspringendes Rad mit der Aufschrift  $\Psi\Lambda\Lambda$  rückläufig.

Abb. 1054. Oktodrachme von Histiaia, Gewicht 5,75 g (Revue Numism. 1865 p. 7), ein Drittel des euböischen Tetradrachmon, und zugleich der um diese



1054

Zeit überall so weit herabgegangenen äginäischen Drachme gleichstehend. Histiaia führt, wo es als selbständige freie Stadtgemeinde auftritt auf Münzen wie auf Inschriften, immer nur diesen Namen, nicht den ihm 445 bei der Ansiedelung der attischen Kleverben beigelegten Namen Oreos. Kopf einer Bacchantin, mit dem Epheu- und Isthmischer Kranz im Haar; auf der Kehrseite eine Frauengestalt, welche auf der Puppis sitzt und die Hand an eine Stange mit Querholz gelegt hat, wie sie bei dem Tropäon verwendet wird. Die Figur ist von der prägenden Stadtgemeinde, die ihren Namen  $\text{HISTIAION}$  beifügt, noch durch besondere Bezeichnung als  $\text{HISTIAIA}$  bezeichnet, und scheint einem um die Wende des 4. und 3. Jahrhunderts hier erfochtenen Seesieg in den Diadochenkämpfen ihren Ursprung zu verdanken, ähnlich wie die Nike des Demetrios Poliorketes (Abb. 1097).



1055

Abb. 1055. Didrachme von Aigina, Gewicht 12,08 g (Berliner Münzk., Friedländer und Sallet

N 37), wohl nicht lange vor der Zeit entstanden, da die Insel durch die Athener ihre Selbständigkeit eingebüßt. Die sehr zierlich ausgeführte Landschaftskarte ist hier an die Stelle der alten Seeschildebrücke getreten. Kehrseite: ein in fünf Felder geteiltes Quadrat mit einem Delphin,  $\text{AFT}$ .

Abb. 1056. Didrachmon von Ios; Gewicht 6,80 g (Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. V, 1), Bärtiger mit der Binde geschmückter Kopf des Homer,

$\text{OMHPOY}$ , der auf der Insel Ios, dessen Bewohner an ihren Gestaden sein Grab zeigten, Heroen ehren genofs, wie man denn auch einen besonderen Monat nach ihm Homereon benannt hatte. Kehrseite: in einem Lorbeerkranz  $\text{HOMERON}$ . Der Homerkopf auf der Münze, die noch in gute Zeit gehört, ist unter den Homerbildnissen auf Münzen, die von der Diadochenzeit bis in die Kaiserzeit auf kleinasiatischen Münzen häufig werden, sicher der älteste, der Ausdruck des Kopfes ist ungleich frischer und lebendiger als derjenige der Marmorköpfe des Dichters (s. oben S. 698).



1056

Abb. 1057. Didrachmon von Phaiastos auf Kreta; Gewicht 11,65 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 161), Herakles im Kampf wider die lernäische Hydra, hat zwei der Schlangenhälse, die sieben an der Zahl,

wie in der alten Kunst, aus einem mächtigen stammähnlichen Leib hervorsprossen, gepackt, um sie mit der Keule abzuschlagen; zwischen den Beinen des Helden ein großer Krebs, der Bindegenosse der Schlange. Auf der Kehrseite der kretische Stier  $\text{ΦΑΙΣΤΙΩΝ}$ . Bei dieser Münze und mehr noch bei den nachfolgenden zeigt sich in besonders starkem Kontrast die Plumpheit der kretischen Münzen in der archaischen Zeit gegenüber den Leistungen der Blütezeit, welche auch neben denjenigen des Peloponnes noch bestehen können.



1057

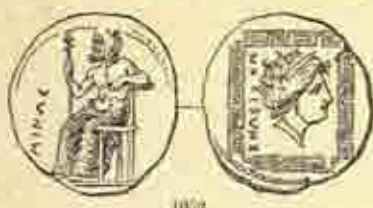
Abb. 1058. Didrachmon von Kydonia; Gewicht 11 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 157). Kopf der Minostochter Ariadne, Weinlaub im Haar, mit breitem Ohring und Halsband. Im Felde beigesetzt ist der



1058

Name des Stempelschneiders, ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΡΟΕΙ, vgl. unten «Klazomenä» Abb. 1062. (Kehr.: Kydon, der Enkel des Minos, ΚΥΔΩΝ, seinen Bogen spannen, ein Jagdhund neben ihm.)

Abb. 1059. Didrachmon von Knossos; Gewicht 11,51 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VI, 232). Minos, ΜΙΝΩΣ, der hier einst geherrscht

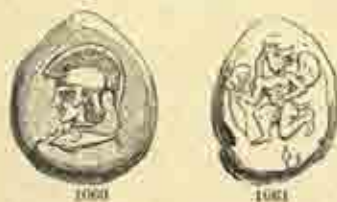


1059

haben sollte, thronend, dem Hades ähnlich aufgefaßt, der Oberkörper nackt, in der Rechten das Scepter haltend. Auf der Kehrseite ein mit Getreideblättern geschmückter Demeterkopf, den ein mäanderartiger Rahmen einfaßt, eine Andeutung des Labyrinths.

Kleinasien.

Abb. 1060, Gew. 16,19 g; Abb. 1061, Gew. 16,17 g (Imhoof, Choix III, 99-102). Zwei Kyzikener in dem stark mit Silber legierten Weißgold, eine



1060

1061

Prägung, die hier bis ins 4. Jahrhundert hinein gedauert hat, den dicken Schrotling, und das *Quadratum incisum* für die Kehrseite beibehaltend. Eigentümlich diesen Stücken ist es, daß hier auf jegliche Aufschrift verzichtet wird, und wie es scheint alljährlich oder öfter noch, gegen das sonstige Verfahren der griechischen Münzstätten, mit dem Typus gewechselt wird; so daß bei einer Fülle der mannigfaltigsten Münzbilder das Bleibende nur der Thunfisch ist, welcher als stets wiederkehrendes Beizeichen der Darstellung beigelegt ist. Von den hier dargestellten Stücken trägt das erste den noch etwas archaisierenden Athenskopf, mit herabgelassener Wangenberge am Helm, das andre eine Mischgestalt, aus einer geflügelten menschlichen Figur gebildet, der ein Eberkopf aufgesetzt ist und der Thunfisch in die Hand gegeben wird, in eiliger Bewegung, nicht etwa knieend; vergleichen läßt sich hiermit der mit dem Löwenkopf angestattete Phobos der Kypseloslade, wie ihn Pausanias V, 19, 4 beschreibt.

Abb. 1062. Tetrachmon von Klazomenä; Gewicht 17 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Denkmäler d. klass. Altertums

Numism. II, 1). Kopf des Apollo in Vorderansicht, das wallende Haar ist mit dem Lorbeerkrantz geschmückt, am Halse wird noch die mit einer Spange geschlossene Chlamys sichtbar. Kehrseite: ein Schwan



1062

mit ausgebreiteten Flügeln, das dem Apollo heilige Tier; ΠΥΘΕΟΣ ist Beizennamen. Der Staatsname ΚΛΑΙΟΜΕΝΙΩΝ fehlt auf diesem Exemplar. Die Entstehungszeit dieser schönen Münze, deren Stempelschneider in dem ΕΡΕΑΟΤΟΣ ΕΡΟΕΙ der Vorderseite bezeichnet ist — eine Fassung der Künstlerinschrift, die auf Münzen sonst nur noch in Kydonia (s. oben Abb. 1058) sich wiederfindet —, ist die des zweiten attischen Sechunds, der Kopf des Apollo ist von Mansollus auf seinem Silbergelde kopiert worden.

Abb. 1063. Tetrachmon von Samos; Gewicht 15,30 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings II, 88). Löwenkopf von vorn. Kehrseite: Vorderfuß eines



1063

schreitenden Stiers, der mit einer Vitta geschmückt ist, dahinter ein Lorbeerzweig; unter dem Stier eine Wespe, ΣΑΠΙΩΝ, als Beizennamen ΑΟΧΙΤΗΣ.

Abb. 1064. Zierliche Kopfermünze von Samos (Imhoof, Choix IV, 125), der Herakopf ist mit niedri-



1064

gem Diadem geschmückt, das Haar nach hinten herabwallend, um den Hals eine Kette mit breiten Rauten, ΣΑ. Kehrseite: Löwenkopf von vorn ΑΡΙΣΤΟΜΑΧΟΣ.



1065

Abb. 1065. Drachme äginäischer Währung von Kulidos; Gewicht 6,28 g (Imhoof, Choix IV, 132).



Aphroditkopf, das Haar mit einer Binde umwunden, noch stark archaisch im vertieften Quadrat. Kehrseite: Löwenvorderteil, von dem nur der Kopf mit aufgerissenem Rachen und die eine Tatze zum Vorschein kommt.

Abb. 1066 Drachme rhodischer Währung von Knidos, Gew. 3,62 g (Inhoff, *Choix* IV, 135). Aphro-



1066

ditkopf des vollendeten Kunststils, das Haar hinten in einer Sphendone, ΚΝΙΔΙΩΝ. Kehrseite: Löwenvorderteil.

Abb. 1067 Stater von Jalyssos, Gewicht 13,96 g (Luyves, *Monumenti d. Inst.* III, 35), der spätesten



1067

Prägung dieser Stadt angehörig, die 406 in den Synoikismos von Rhodos aufgegangen ist. Ein geflügelter Eber. Kehrseite: der Kopf eines Geiers in einem flach gehaltenen Quadrat.

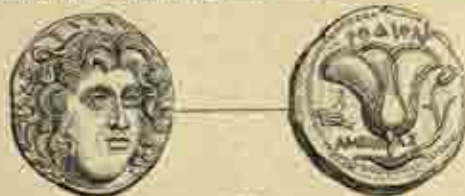
Abb. 1068 Goldstater von Rhodos; Gewicht 8,45 g\* (Revue Numism. 1865 tav. I n. 5). Apollo-



1068

beigefügt werden. Kehrseite: die Blume als reden- des Wappen im leicht vertieften Quadrat; darüber ΡΟΔΙΩΝ; vorn im Felde Ε. Der Kopf zeigt stilistische Verwandtschaft mit dem Apollokopf von Klazomenai.

Abb. 1069 Tetradrachmon von Rhodos; Gewicht



1069

13,03 g\* (Catalogue Griem pl. 4 n. 1883). Helioskopf von vorn, mit dem Strahlenkranz umgeben. Kehr-

seite: die Blume, als redendes Wappen, ΡΟΔΙΩΝ. Es sind dies die Jahrhunderte hindurch festgehaltenen Typen der Stadt. Links im Felde die Prora, zu dem Beamtennamen ΑΜΕΝΙΑΣ gehörig und mit den Beamtennummern wechselnd.

Abb. 1070 Silberstater von Aspendos in Pamphylien; Gew. 10,84 g (Paris, *Luyves Choix* pl. XI n. 4). Auf der Vorderseite zwei Ringer; auf der Kehrseite



1070

ein kurz geschürzter Schleuderer, der sich zum Wurf anschickt; als Beizeichen die Keule und das Triquetrum, die Aufschrift zeigt epichorischen Dialekt und Alphabet, ΕΣΤΡΕΑΔΥ(ς). Erst in hellenistischer Zeit treten dort die reingriechischen Aufschriften ein. — In ähnlicher Weise veranschaulichen die kyprischen Königsmünzen, wie von dem mit den Athenern befreundeten Euagoras (410—374) an das auf den älteren Münzen von Kypros allein herrschende einheimische Element von dem hellenischen allmählich verdrängt wird.

Abb. 1071 Silberstater des Euagoras I; Gewicht 10,9 g (Paris; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* II, 5). Kopf des Herakles mit Löwenfell, Εὐ-Ἰα-ῥό-ῶν, von



1071

innen zu lesen, linksläufig. Kehrseite: liegender Steinbock, darüber Gerstenkorn, Εὐ-Ἰα-ῥό-ῶν-ΕΥ; den bis dahin nur in der kyprischen Syllabarschrift geschriebenen Aufschriften setzt Euagoras zuerst solche in gemeingriechischem Alphabet zur Seite.

Abb. 1072 Didrachmon des Euagoras II (368 bis 351); Gewicht 7,32 g (v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.*



1072

II, 5). Der Kopf der Aphrodite, mit der Mauerkrone geschmückt, dem Kopfschmuck der Städte schützenden Gottheit. Kehrseite: Kopf der Athena, deren Helm mit dem Olivenzweig bekrönt ist, ΕΥΑ.

Abb. 1073. Didrachmon des Königs Phrytagoras (351—332), Gewicht 7,91 g (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. a. a. O.).



1073

Numism. a. a. O.). Kopf der Artemis mit dem Köcher, BA. Kehrseite: Kopf der Aphrodite mit dem Myrtlenkranz, PN.

Abb. 1074. Goldmünze des Menelaos, Gewicht 2,70 g, ein Drittelstater (Paris; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. a. a. O.). Kopf der Aphrodite mit der Mauer-



1074

krone, MEN. Kehrseite: Kopf einer Göttin mit breitem Diadem, BA(ΘΑΙΟΥC). Mit Menelaos, der als Statthalter seines Bruders, des Ptolemäos I. von Ägypten, auf Kypros gewaltet hat, und selbst mit dem Königstitel hier erscheint, schwindet die kyprische Schrift für immer von den dortigen Münzen.

Abb. 1075. Sogenannter Dareikos; Gew. 8,27 g (Laynes, Monumenti d. Inst. III, 33). Die von Dareios für das Perserreich eingeführte Münzordnung, welche für die ganze Zeit, so lange das Reich bestand, für die Reichsmünze beibehalten worden ist, normiert ihren Goldstater, das Sechzigstel der babylonischen Mine, auf 8,40 g, zieht von allen Teilstücken ab und wird erst später durch den Doppelstater erweitert, ihr Silbergeld den Siglos (Schekel) auf das Neunzigstel der babylonischen Mine, zu 5,60 g. Die Typen sind für beide Münzsorten die gleichen: der König er-



1075

scheint hier, wie er auf den einheimischen Steinskulpturen dargestellt wird, mit langem Bart und Haar, mit dem langen persischen Rock, dem unten mit einer breiten Borte besetzten Kandys und Hosen; den Kopf schmückt die Krone; seine Abzeichen sind der Köcher auf dem Rücken, das Scepter in seiner Rechten (anderwärts auch die Lanze), der Bogen in der Linken; eine der jüngeren Reiken zeigt ihn auch den Bogen abschließend und knieend, doch ist dies erst die abgeleitete Darstellung aus dem älteren Typus, der den König vorstellt, wie er sein Reich durchheilt. Von der Bewaffnung rührt der in Griechenland den Dareikos beigelegte Name τοξότου.

Abb. 1076. Jüdischer Schekel; Gewicht 13,80 g (Berliner Münzk.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III Taf. 4). Ein Kelch, wie er ähnlich unter den Beutestücken auf den Reliefs des Titusbogens wiederkehrt, שְׁקֶל יִשְׂרָאֵל 'Schekel Israels', darüber 8 als Jahres-



1076

zahl (auf andern Stücken bis שְׁנֵי 'schemet' Jahr 4 reichend). Kehrseite: ein Lilienzweig mit drei Blüten יְרוּשָׁלַיִם קְדִישָׁה 'das heilige Jerusalem', entsprechend den auf gleichzeitigen syrischen Münzen vorkommenden Aufschriften wie ΤΥΡΟΥ ΙΕΡΑΣ ΚΑΙ ΑΣΥΛΟΥ u. ä. unter Demetrios I., denen auch die Jahreszählung nachgeahmt ist; die älteste jüdische Prägung aus der Zeit des Makkabäeraufstandes.

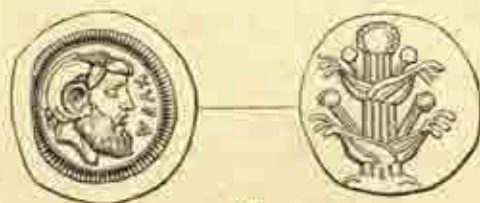
Abb. 1077. Jüdischer Schekel; Gewicht 13,89 g\* (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. III, 5). Die viersäulige Tempelfassade, auf starkem Unterbau, und mit schwerem Gebälk, in der Mitte ein geschlossenes Thor



1077

יְרוּשָׁלַיִם 'Jerusalem'. Kehrseite: ein Bündel von Zweigen, daneben links eine Zedernfrucht שְׁבַע יְרֵמֶה 'Jahr II der Freiheit Israels'. Aus dem von Bar Kochba geleiteten Aufstand, der in die beiden letzten Jahre Trajans und die ersten des Hadrian fällt; früher hatte man diese Stücke der ersten Erhebung unter Vespasian zuschreiben wollen.

Abb. 1078. Tetradrachmon von Kyrene; Gew. 17,34 g\* (Müller, Numism. de l'anc. Afrique I, 43). Kopf des Zeus Ammon, dessen bevorzugten Sitz die



1078

heute Siwa genannte Oase mit ihrem Orakel bildete; der Kopf, mit dem Widderhorn, wogegen die Stirn durch eine nach vorn weit herabfallende Haarpartie



absichtlich niedriger erscheint, ist noch nicht ganz frei von der Gebundenheit der älteren Kunst und läßt sich darin mit Abb. 1047 vergleichen, dem er auch zeitlich nahe steht, KVPA. Kehrseite: die Silphionstaude; vgl. oben Abb. 1018.

Abb. 1079. Silbermünze von Barka in der Cyrenaica: Gewicht 12,88 g. Der Ammonskopf ist hier genau, was sonst fast durchgängig vermieden wird, in die Vorderansicht gebracht, und von dem breiten gemusterten Rande eingefasst, wie ein architektonisches Ornament behandelt, doch wird gerade dadurch der düstere Ausdruck des Gesichts verstärkt.



1079

AKEXION ist Beamtenname, nicht etwa Beischrift zum Kopfe. Kehrseite: die Silphionstaude, von oben gesehen, und der Vorderseite ähnlich genau symmetrisch gruppiert: in die entstehenden Zwischenräume sind Tiere des Landes, ein Kanx, eine Springmaus (*Gerboa*) und ein Chamaeleon verteilt; die dem Heffenen teilweise recht fremdartige Tierwelt dieser Gegenden, namentlich auch die Gazelle, wird mit Vorliebe auf den Münzen dieser Städte mit der Darstellung der Silphionstaude verbunden; BAPKAION rückläufig. Das Gewicht der Münze folgt dem älteren samischen Fufse mit einem Ganzstück von 13,27 g, das außer Samos nur noch in der mit Samos vielfach verknüpften Cyrenaica zu finden ist.

#### Der Norden Griechenlands.

Die griechischen Städte auf der taurischen Halbinsel, von deren hoher Blüte die bei den südrussischen Ausgrabungen zu Tage gekommenen reichen Funde Zeugnis geben, bleiben auch in der künstlerischen Ausstattung ihrer Münzen nicht zurück.

Abb. 1080. Goldstatervon Pantikapaeon (Kertsch): Gewicht 9,98 g\* (Lynes, Monumenti d. Inst. III, 35). PAN, der löwenköpfige, gehörnte Greif, der die Lanze



1080

zerbricht, steht auf der Götteridentifizierung, eine Beziehung auf den schon in alter Zeit so wichtigen Getreidebau dieser Länder, die als Kornkammer der an Getreide armen Küsten des ägäischen Meeres gedient haben,

der Greif zeigt, wie die Sage von den Gold hütenden Greifen, die in ewigem Streit mit den Arimaspen lebten (Herodot IV, 13, nach Aristoteles von Prokonnesos), sich hier lokalisiert hatte. Auf den Namen der Stadt, Pantikapaion, der wie es scheint, den einheimischen Skythen angehört, den aber die hellenischen Ansiedler sich zurechtgelegt hatten, spielt an der Pankopf, härtig und mit langen Ziegenohren; die eigenartige Durchbildung des Kopfes mag unter Anlehnung an skythische Bevölkerungstypen entstanden sein.

Abb. 1081. Kupfermünze von Chersonnesos Taurica, der Pfanzstadt des pontischen Herakles (v. Sallets Zeitschr. f. Numism. I, 1), zeigt einerseits



1081

die in der taurischen Halbinsel besonders verehrte Artemis, wie sie auf dem erjagten Hirsch kniet und ihm den Speer in den Rücken stößt, XEP; als Kehrseite den stoßenden Stier mit Keule, Köcher und Bogen, den Herakleswaffen; Beamtenname: ΣΥΡΙΣΚΟΥ.

Abb. 1082. Tetradrachmon von Byzanz: Gewicht 14,83 g (British Museum; Thirne p. 93). Ungeachtet des flachgehaltenen vierteiligen Quadrats der Kehrseite kann die Münze nicht früh im 4. Jahrhundert entstanden sein. Die Hauptseite, der Stier, welche auf dem Delphin steht, weist auf die Sage von der Ino, die durch den Zorn der Hera in eine Kuh verwandelt, hier den Bosphorus überschritten haben sollte.



1082

Oben im Feld der Anfang des Stadtnamens BY mit dem altertümlich geformten Beta, wie es in Megara und den megarischen Kolonien zu Hause ist; unten Monogramm.

Abb. 1083. Tetradrachmon von Ainos an der Hebromündung: Gew. 15,3 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 314). Kopf des Hermes mit

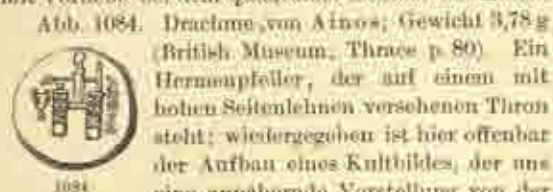


1083

lockigem Haar in Vorderansicht; er trägt eine mit einer Perlschnur am Rande besetzte Lederkappe. Mit der hohen Vollendung der Vorderseite kontrastiert



die bei den thrakisch-makedonischen Münzen der besten Zeit überhaupt wenig ausgeführte Kehrseite; hier wenigstens der Bock im vertieften Quadrat mit Amphori und Astragal, anderwärts läßt man es sogar mit Vorliebe bei dem *Quadratum incusum* bewenden.



1084

Abb. 1084. Drachme von Ainos; Gewicht 3,78 g (British Museum; Thrace p. 80). Ein Hermespfeiler, der auf einem mit hohen Seitenlehnen versehenen Thron steht; wiedergegeben ist hier offenbar der Aufbau eines Kultbildes, der uns eine annähernde Vorstellung von der Gestalt des Thrones des Apollo von Amyklä geben kann (Vorderside: Hermeskopf von vorn).

Abb. 1085. Tetradrachmon von Abdera; Gewicht 14,91 g (British Museum; Thrace p. 67). Sitzender Greif mit erhobener rechter Vorderpatze, auf den



1085

Apollokultus als Hauptkultus der Stadt bezüglich; aus der archaischen Kunst herübergenommen ist die eigentümliche Gestaltung der Federornamente am Hals, die hohen steif gehaltenen Ohren; unten ein Fisch als Beizeichen der Serie; ΚΑΛΛΙΔΑΜΑΣ. Kehrseite: ΑΒΑΝΠΙΤΕΩΝ um das flach gehaltene vierteilige Quadrat.

Abb. 1086. Didrachmon von Thasos; Gewicht 8,36 g (British Museum; Thrace p. 218). Ein kahlköpfiger Silen mit struppigem Bart, langem Rofs-



1086

schweif ausgestattet, auf das rechte Knie nieder-kniefend; hat sich eine mit langen Chiton bekleidete Nymphe geraubt; ihr Haar ist mit einer Haube umwickelt. A. Kehrseite: *Quadratum incusum*.



1087

Abb. 1087. Tetradrachmon von Thasos; Gewicht 14,84 g (British Museum; Thrace p. 219). Kopf des

bärtigen Dionysos, mit Epheu bekränzt. Kehrseite: Herakles, in das Löwenfell fest eingehüllt kniet nieder, um den Bogen abzuschließen. Beizeichen: ein runder Schild mit der Keule geziert; im flachen Quadrat ΘΑΣΙΩΝ.

Abb. 1088. Tetradrachmon von Akanthos; Gewicht 17,10 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 286). Ein Löwe, der einen Stier niedergeworfen hat und dessen Rücken zerfleischt; im Abschnitt eine Blume. Kehr: flaches vierteiliges Quadrat. Eine ähnliche Gruppe wie die der akanthischen Münzen hat sich auf dem Boden von Akanthos in einem größeren Relief gefunden, das über einem der Stadttore angebracht gewesen zu sein scheint. Das Münzbild, wiewohl noch nicht frei von archaischer Strenge, beweist durch seine lebendige Auffassung der Tiergestalten für die Richtigkeit von Herodots (VII, 125. 126) Angabe, wonach zwischen dem akarnanischen Acheloois und dem Nestos Löwe und Auerochse (ἄγριος βοῦς) gehaust hat, beim Durchzug der Perser aber gerade in Mygdonien, im Norden der Chalkidike, der Troß durch Löwen angefallen worden ist, übrigens läßt sich der Löwe für die Gegenden am Olympos auch noch im Verlauf des 4. Jahrhunderts nachweisen (Paus. VI, 7, 5).



1088

Abb. 1089. Tetradrachmon von Amphipolis; Gewicht 14,52 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 325). Apollokopf von vorn, den Lorbeer-



1089

kranz im Haar; am Hals kommt das Gewand zum Vorschein. Kehrseite: in dem vertieften Quadrat eine Fackel auf einem Leuchter, zur Seite ein Kranz, ΑΜΦΙΠΟΛΙΤΕΩΝ. Die Prägung dieser Münzen fällt jedenfalls vor das Jahr 357, wo Amphipolis in König Philipps Hände gerät.

Abb. 1090. Goldstater des chalkidischen Städte-



1090

bundes; Gew. 8,6 g (Berliner Münzk.; Friedländer und Sallet N. 328); Mittelpunkt des Bundes war

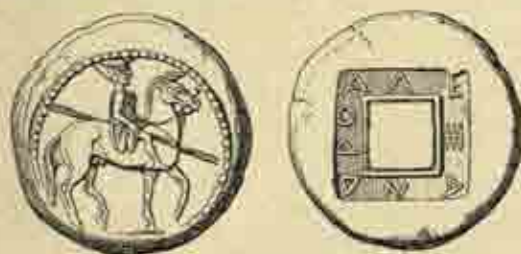


Olynth, dessen Fall (348) zugleich der späteste Termin für diese Münze wäre. Apollokopf mit breitem Lorbeerkranz. Kehrseite: Leier mit XAKIAEON und dem Beamtennamen EPI APXIAEON, dessen Name auf zugehörigen Tetradrachmenreihen, dem Silbergeld der chalkidischen Städte, vervollständigt ist.

#### Die makedonischen Königsmünzen.

Die makedonischen Königsmünzen erhalten eine doppelte Wichtigkeit, indem sie nicht nur Jahrhunderte hindurch ohne Unterbrechung fortlaufende und fest datierbare Reihen gewähren, während die griechische Münzkunde gerade für die geschichtlich bedeutungsvollste Zeit sonst genötigt ist, aus anderen Kriterien ihre vielfach nur recht unbestimmten chronologischen Anhaltspunkte zu gewinnen, sondern zugleich auch die frühesten Daten liefern, die uns für die Münzen am Nordrande des agäischen Meers sowohl wie für Hellas vorliegen. Es handelt sich dabei um die Prägung König Alexanders I., der durch die Perserkriege sich der reichen Bergwerkdistrikte im Norden der Chalkidike hatte bemächtigen können (Herodot V, 17).

Abb. 1091. Oktodrachmon gräko-asiatischen Gewichts von Alexander I. (489–454); Gew. 28,80 g



1091

(Berliner Münzk., v. Sallets Zeitschr. f. Numism. V, 2). Reiter mit breitkrämpigem Hut; in der Hand zwei Speere. Kehrseite: Quadrat, flach aber leer, in der vertieften Einfassung AΛΞΑΝΔΡΟ.

Abb. 1092. Silberstater Philipps II. (359–336); Gewicht 14,40 g (Imhoof, Choix pl. I, 21). Die Typen des Zeuskopfs und des Reiters mit dem Palmzweig



1092

(ΦΙΛΙΠΠΟΥ) sind zurückzuführen auf den Sieg, den Philipps Reiterpferd 356 in Olympia davongetragen hatte; zur Politik der makedonischen Temeniden gehörte es seit Alexander I. (Herodot V, 22), durch ihre Teilnahme an den olympischen Festspielen ihre

volle hellenische Nationalität zu dokumentieren. Der Zeuskopf kommt in seiner künstlerischen Auffassung dem wenig älteren arkadischen (Abb. 1029) sehr nahe.

Abb. 1093. Goldstater Philipps II.; Gewicht 8,56 g (Berlin Münzk.; Fox Engravings I, 67). Apollokopf mit Lorbeerkranz. Kehrseite: Biga, über der ein Siegeskranz schwebt, ΦΙΛΙΠΠΟΥ; die in großer Menge angeprägte, unter dem Namen στατήρες Φιλίπ-



1093

πειοι, Φιλίππειοι χρυσοί oder auch bloß Φιλίππειοι genannte Münze überträgt die Goldprägung in dem Fufse des persischen Dareiken nach Makedonien, eine für den Handels- und Geldverkehr folgenreiche Maßregel, mit der Philipp den Feldzug wider Persien vorbereitet. Wenn bei den römischen Schriftstellern die makedonische Goldmünze, gleichviel ob von Philipp II. oder einem seiner Nachfolger herrührend, *aureus philippicus* und ähnlich heißt (Hultsch, Metrologie \*243), hängt dies damit zusammen, daß diese Stücke auch weit über Makedonien hinaus zur herrschenden Goldmünze geworden, namentlich auch im westlichen Mittelmeer, in Massalia und Südgallien in großer Masse nachgeprägt worden sind.

Abb. 1094. Tetradrachmon Alexanders d. Gr.; Gewicht 17,07 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 62). Kopf des Herakles mit übergezogenem Löwen-



1094

fell. Kehrseite: thronender Zeus, Scepter und Adler haltend, AΛΞΑΝΔΡΟΥ; vorn im Felde als Angabe der Prägstätte: das Vorderbein eines stoßenden Stiers, samt Keule, Köcher und Bogen, den Herakleswaffen, nach Erythra in Ionien gehörig.

Abb. 1095. Tetradrachmon Alexanders d. Gr.; Gewicht 16,79 g (Berliner Münzk.; Fox Engravings I, 63). Die Haupttypen wie Abb. 1094, auf der Kehrseite vorn im Felde eine nackte Knabengestalt, die in den hoch erhobenen Händen eine Tania hält, welche auf den Rücken herabfällt; unter dem Thron ein Monogramm. Die Münze ist in Sikyon geprägt, aber erst nach Alexanders Tode. Die Prägung der von Alexander eingeführten Reichsmünze dauert auch nach seinem Tode fort zunächst in den Herrschafts-



gebieten seiner Feldherren aus politischen Rücksichten, hat sich dann aber aus rein merkantilen Gründen noch weiterhin erhalten und ausgebreitet, so daß selbst Städte, die, wie Olbia und Odessos



1095

nie zum Alexanderreiche gehört haben, noch 100 und 150 Jahre nach Alexanders Tode mit den von ihm eingeführten Typen prägen, eine Erscheinung, die mit der aus Italien über Mitteleuropa im Mittelalter weit verbreiteten Goldgildenprägung oder auch mit den von Frankreich aus verbreiteten Turnosen verglichen werden kann.

Abb. 1096. Goldstater Alexanders d. Gr., Gewicht 17,20 g\* (Luynes Choix pl. XIV n. 2). Kopf der Athena, deren Helm mit einer Schlange verziert ist,



1096

Kehrseite: Nike, stehend, in der Rechten hält sie einen Kranz, in der Linken eine Tropäonstange. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Beizeichen: im Felde ein Dreizack.

Abb. 1097. Tetradrachmon des Königs Lysimachos von Thrakien (Gewicht 17,10 g; Imhoof, Choix pl. IX n. 11) und Makedonien, der den Kopf des zum Gott erhobenen Alexander, der mit dem Ammons-



1097

horn und Diadem ausgestattet wird, auf seine Münzen bringt. Etwas älter als dieses Alexanderporträt ist dasjenige auf den Silbermünzen, die unter Alexanders IV. Namen in Ägypten von Ptolemäus Lagi ausgegeben worden sind, wo Alexander mit der Elephantenexuvie geschmückt ist. Kehrseite: Athena Nikephoros thronend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΥΣΤΑΜΑΧΟΥ, zwei Monogramme und im Abschnitt eine Ähre. Den

Königstitel hat sich Lysimachos nach der Seeschlacht von Salamis gleich den übrigen Feldherren Alexanders 306 beigelegt; früher findet er sich überhaupt nicht auf Münzen, welche von griechischen Fürsten geprägt sind, auch nicht auf dem Alexandergeld; denn die vereinzelt Tetradrachmen, auf denen dem Alexander-namen der Königstitel beigelegt wird, gehören einer viel späteren Zeit, lange nach Alexanders Tode, an; s. oben zu Abb. 1095.

Abb. 1098. Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes (306—286); Gewicht 16,90 g (Berliner Münzk., Friedländer u. Sallet N. 380).

Die Typen sind bestimmt, den im Jahre 306 bei dem kypri-schen Salamis von Demetrios errungenen Seesieg zu verherrlichen; die Nike mit der Trompete und der Tropäonstange ausgestattet, wie sie das Münzbild zeigt, auf der Promastand, ist eine Kopie des Denkmals, welches im Kabirenheiligtum auf Samothrake zur Aufstellung gelangt ist und heute in der Sammlung des Louvre sich befindet (Conze, Häuser und Beudorf, Neue Untersuchungen auf Samothrake S. 79). Kehrseite: Poseidon schreitend hat den Dreizack wider einen Gegner gestückt, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ; zwei Monogramme.

Abb. 1099. Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes; Gew. 17,07 g\* (Paris; Luynes Choix pl. XIV



1099

n. 3). Porträtkopf des Königs mit Kopfbinde und Horn, auf den oben S. 424 bereits hingewiesen worden ist. Kehrseite: Poseidon, den rechten Fuß auf den Felsen stützend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

Abb. 1100. Didrachmon des Königs Pyrrhos (287



1100

bis 272); Gewicht 8,40 g\* (Paris; Luynes Choix pl. XIII n. 6). Kopf des Achilleus, als des Ahnherrn der



oprotischen Könige. Kehrseite: Thetis auf dem Scepter reitend, auf dem für Achilleus bestimmten Schild  $\text{ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΥΡΡΟΥ}$ .

Abb. 1101. Tetradrachmen des Antigonos Gonatas (277—239); Gewicht 17,97 g (Inchof, Choix pl. IX n. 22). Kopf des Poseidon mit einem eigen-



1101

tümlichen, einer Wasserpflanze angehörigen Kranz geschmückt. Kehrseite: Apollo nackt mit dem Bogen in der Rechten, sitzt auf der Prona, eine Darstellung, die wohl mit Inchof, *Monnaies grecques* p. 128 auf des Antigonos Sessig bei Kos zu beziehen sein wird, für welchen Kos gegenüber bei dem Heiligtum des Apollo Triopios dem Heros Antigonos, als dem Sohn des Epigonos (Demetrios), ein eigenes Heiligtum errichtet war.

Abb. 1102. Tetradrachmen von Philipp V. (221 bis 179); Gew. 17,1 g\* (Paris; *Luynes Choix* pl. XVII n. 3). In der Mitte eines runden makedonischen Schildes befindet sich der Porträtkopf des Königs, geschmückt mit den Abzeichen des Perseus, als des Stammvaters des makedonischen Königsgeschlechtes, mit dem Flügelhelm und der Harpe. Kehrseite: die Keule im Eichenkranz,  $\text{ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ}$ , drei Monogramme.



1102

1103

Abb. 1103. Tetradrachmen des Königs Perseus (179—168); Gewicht 16,93 g (Berliner Münz.; Friedländer und Sallet N. 390). Der lebensvolle Porträt-

kopf des Königs, mit der Binde geschmückt. Kehrseite: der Adler auf dem Blitz, im Eichenlaubkranz  $\text{ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΕΡΣΕΥΣ}$ ; dann  $\text{ΜΙ}$  und  $\Phi$ .

Abb. 1104. Den Abschluß dieser Reihe möge das Tetradrachmen der Makedonen bilden, denen 10 Jahre, nachdem das Land in der Schlacht bei Pydna seine Unabhängigkeit verloren hatte und in



1104

Tetrarchien eingeteilt war, vom römischen Senat das Münzrecht wieder eingeräumt worden ist (Gewicht 16,9 g\*; Paris; *Luynes Choix* pl. IX n. 15). Das Gepräge ist demjenigen Philipps V. nachgebildet; auf dem makedonischen Schild das Brustbild der Artemis Tanrepeles, der Stadgöttin von Amphipolis, dem Vorort der Makedonia prima, am Rücken der Göttin werden Köcher und Bogen sichtbar. Kehrseite: die Keule im Eichenkranz,  $\text{ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ ΠΕΡΚΥΤΗΣ}$ ; drei Monogramme. Außerhalb des Kranzes ein Blitz.

#### Königsmünzen der hellenistischen Welt.

Abb. 1105. Silbermünze des Ptolemaios I. Soter (305—285); Gewicht 17,81 g\*, Pentadrachmen phö-



1105

nizischer Währung (Paris; *Luynes Choix* pl. XVI n. 1). Porträtkopf des Königs mit dem Diadem. Kehrseite: der Adler auf dem Blitz,  $\text{ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ}$ , im Felde Monogramm.

Abb. 1106. Oktadrachmon phönikischer Währung in Gold; Gewicht 27,80 g\* (Paris; *Luynes Choix*



1106

pl. XVI n. 2). Die vereinigten Brustbilder des Ptolemaios II. Philadelphos mit Diadem und Chionys.



und seiner Gemahlin und Schwester Arsinoë II. mit Diadem und Schleier, ΑΔΕΛΦΩΝ (hinter dem vorderen Kopf ein Schild). Kehrseite: die vereinigten Brustbilder des Ptolemäus I. Soter und seiner Gemahlin und Schwester Berenike I., ΘΕΩΝ; die beiden letzteren sind bereits mit göttlichen Ehren bedacht, die ersteren noch nicht. Die Prägung dieser Münze beginnt unter Philadelphos, ist aber ohne Änderung der Typen unter seinen Nachfolgern noch mehrfach wiederaufgenommen worden. Der künstlerischen Ausführung nach stehen diese Stücke weit zurück gegen die der Silbermünzen.

Abb. 1107. Tetradrachmon des Seleukos I. Nikator (306—280); Gewicht 16,84 g\* (Paris; Laynes, Choix, Monumenti d. Inst. III, 35). Kopf des Seleukos im



1107

Loderhehn, der mit dem Horn und Ohr eines Stiers geschmückt ist, das linke Horn wird vor der Stirnklappe sichtbar, um den Hals geknüpft trägt er ein Löwenfell. Kehrseite: Nike im Begriff auf ein aus Panzer, Helm, Schild und Schwert bestehendes Tropäon einen Kranz aufzulegen, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ, zwei Monogramme.

Abb. 1108. Tetradrachmon des Antiochos I. Soter (280—261); Gewicht 17,17 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 404). Porträtkopf des Königs,



1108

bereits in höherem Lebensalter, mit Diadem. Kehrseite: auf dem Omphalos sitzt Apollo, den Lorbeerkranz im Haar, das Gewand ist nur über den rechten Schenkel geschlagen; er stützt sich mit der Linken auf den Bogen, die Rechte hält drei Pfeile, zu seinen Füßen kommt ein weidendes Rofs zum Vorschein, wohl auf die Prägstätte bezüglich; zwei Monogramme. Apollo galt als Stammvater der Seleukiden, und bildet darum so vorzugsweise den Kehrseitentypus der syrischen Königsmünzen. In

der Figur des sitzenden Apollo sieht O. Müller, Denkm. I, 44 die Statue auf dem Omphalosstein, welcher die Mitte von Antiochia bezeichnete.

Abb. 1109. Tetradrachmon des Antiochos Hierax (227), des jüngeren Sohnes des Antiochos II.; Ge-

wicht 17,10 g\* (Paris; Laynes Choix pl. XVII n. 7). Kopf des Königs, mit der Binde geschmückt. Kehr-



1109

seite: Apollo auf dem Omphalos sitzend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ; im Feld AE, rechts Δ in einem Ring.

Abb. 1110. Tetradrachmon des Antiochos IV. Nikephoros (175—164), mit dem das echt orientalische Überhandnehmen der Titel auf dem Münzbild beginnt. Gewicht 16,78 g\* (Paris; Laynes Choix pl. XV n. 6). Kopf des Königs mit der Königskrone,



1110

die Einfassung des Typus bildet hier nicht der aus acht nebeneinander gereihten Punkten zusammengesetzte Reif, der sog. Perikreis, sondern eine den syrischen Münzen eigene aus einer Tante gebildete Verzierung, die zuerst unter Antiochos III. vorkommt. Kehrseite: thronender Zeus mit Scepter und Nike, ein Typus der von Antiochos IV. an auf den syrischen Münzen gebräuchlich bleibt. Das Olympieion im Hain zu Daphne (bei Antiochia), mit dessen Apollobeligtum von diesem König ein reichausgestatteter Kultus des Zeus Olympios verbunden wurde, erhielt eine Nachbildung der Zeusstatue des Phidias, wie ja auch durch die von ihm herrührenden Mittel der wesentlichste Teil des Olympieion zu Athen gehaut worden ist. Der Typus selbst, der sich vorher und zwar in ungleich besserer Arbeit bereits auf einer Reihe von Silbermünzen Seleukos I. und Antiochos I. findet, ist nichts anderes als eine Modifizierung der Kehrseite des Alexandermünze, wobei der Adler mit der Nike vertauscht wird, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΘΑΝΟΥΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ, das hellenistische Vorbild für den Ἀβραμὸς Ὀλύμπιος.

Abb. 1111. Tetradrachmon des Königs Demetrios II. (146—125); Gewicht 16,84 g\* (Laynes Choix pl. XV n. 11). Kopf des Königs mit Diadem, noch sehr jugendlich, die Münze gehört in das zweite Jahr seiner Regierung, 145. Kehrseite: Apollo auf dem Omphalos sitzend, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΕΟΥ



ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ, zwei Monogramme und 117 die Jahreszahl der Seleukidenära 167, die auf



1111

den Münzen des ersten Demetrios zuerst beigelegt wird.

Abb. 1112. Tetradrachmon des Königs Antiochos VI. Dionysos, der als Sohn des Alexander Bala und der Kleopatra, der Tochter des Ptolemäus VI. Philometor, noch im Kindesalter stehend wider Demetrios II. von Tryphon auf den Thron erhoben wird.



1112

(145—142). Gewicht 16,89 g\* (Laynes Choix pl. XV n. 13). Kopf des Antiochos, mit Diadem und Strahlenkronen geschmückt, die auf den Münzen des dritten und fünften Ptolemäer Euergetes und Epiphanes vorkommt, und von dort aus zu den Seleukiden übertragen wird. Kehrseite die beiden Dioskuren zu Rossen, Sterne über den Hauptern, in einem Kranz, der mit Beziehung auf den Beinamen des Königs aus Lorbeer, Eichen, Lilien und Ähren zusammengewunden ist, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ; Monogramme und zwei Namensanfänge: ΘΕΡ (168—144 v. Chr.). Die Dioskuren mögen als eine Anspielung auf das Doppelregiment, des Mündels und des Vormunds, anzusehen sein, auf dessen Namen wohl das ΤΡΥ zu deuten ist.

Abb. 1113. Drachme des Sophytes, Herrscher im Pendschab (Σωφίτης bei Diodor, Arrian und Strabo; *Sophites* Curtius). Gewicht 3,76 g (Berliner



1113

Münz.; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. X, 4). Der Prägerr dieser Münze wird gewiss mit Recht identifiziert mit demjenigen, der im Indusgebiet sich Alexander unterwerfen mußte; möglich bliebe aber auch

— die Identität des Namens Sophytes mit Sophytes vorausgesetzt, welche übrigens allgemein anerkannt wird — ein etwas späterer gleichnamiger Herrscher, der vom Seleukidenreiche unabhängig geworden war, mindestens ist die Hauptseite eine Nachahmung der Münze des Seleukos Nikator (Abb. 1107), die nicht vor 306 entstanden sein kann, die Kehrseite mit Hahn und Kerykelon, ΣΦΥΤΟΥ; dagegen selbständig, wobei auch das Fehlen des ΒΑΣΙΛΕΥΣ kein auffälliges zu sein scheint. Die Münze bleibt jedenfalls aber ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie rasch sich die einheimischen Dynasten in Indien die zu ihnen dringende hellenische Kultur angeeignet haben, allerdings unter dem Einfluß, welchen die bis in die entferntesten Teile des Alexanderreichs vorgeschobenen Soldatenkolonien ausübten.

Abb. 1114. Tetradrachmon des baktrisch-indischen Königs Agathokles (um 200); Gewicht 16,52 g (British Museum; v. Sallets Zeitschr. f. Numism. VIII, 279). Die Typen sind diejenigen der Alexander-



1114

münzen: Herakleskopf mit Löwenfell, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ, Kehr: thronender Zeus mit Adler, ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΟΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ ΔΙΚΑΙΟΥ; Monogramme. Agathokles bezeichnet hier, politisch mit vollem Recht, den Alexander als Stifter der hellenischen Herrschaft in Baktrien, und zwar in ähnlicher Weise, wie die Köpfe des Ptolemäus Soter in Ägypten und des Philetäus in Pergamon Verwendung gefunden haben, wobei man offenbar den Herakleskopf der Vorderseite als Alexanderporträt angesehen hat; von demselben Agathokles gibt es auch noch Stücke mit Aufschriften und Typus seiner übrigen Vorgänger: des Antiochos, Diodotos und Euthydemos.



1115

Abb. 1115. Tetradrachmon des Eumenes I. von Pergamon; Gewicht 17 g\* (Paris; Laynes Choix pl. XIV



n. 8). Kopf des Philetäros, als des Stiflers der Dynastie, zum Zeichen seiner Heroisierung mit dem Lorbeerkranz ausgestattet, um den noch die Binde geflochten ist; auf der Kehrseite Athena, die Burggöttin von Pergamon mit Helm, Schild und Lanze, auf dem Sitze neben ihr die Eule; seitlich im Feld ein Bogen,  $\Phi\Lambda\epsilon\tau\alpha\iota\phi\omicron\upsilon\gamma$  A. Der Königsname wird, soweit er auf den Pergamener Münzen beigegeben ist, immer nur im Monogramm hinzugesetzt.

Abb. 1116. Tetradrachmon des Mithradates VI. Eupator, König von Pontos (121–63); Gewicht 16,64 g (Berliner Münzk. Friedländer und Sallet N. 462). Porträt, Kopf des Königs. Kehrseite ein



weidender Hirsch, das heilige Tier der Artemis, im Feld Sonne und Mond, das Wappen der Achämeniden, auf die die pontischen Könige ihr Geschlecht zurückführen. Die Umgebung mit dem Epheukranz ist der Cistophorenprägung entlehnt, der im Gebiet der Provinz Asia herrschenden Silberprägung (s. oben S. 430 Abb. 477), mit Beziehung auf den von Mithradates geführten Beinamen Dionysos.

Die hier zusammen-

gestellten Königsminzen geben selbst in der durch den Raum auferlegten Beschränkung einen Überblick über die Tätigkeit der Hellenen im Porträtfach vom Anfang des 3. bis in die ersten Dekennien des 1. Jahrhunderts. Bei den Alexanderköpfen ist das dem Kopfe Eigentümliche meist stark idealisiert worden in der Auffassung des Königs als Heros, um so charaktervoller sind die Köpfe des Ptolemäus Soter und des Antiochos Soter. Allein eine fortschreitende Entwicklung würde man in dieser Zeit vergeblich suchen; vielmehr stehen die Münzen der beiden letzten makedonischen Herrscher künstlerisch ungleich höher als diejenigen des Antigonos, ihres Vorgängers, und sind auch den gleichzeitigen ägyptischen und syrischen Reihen überlegen. Deutlicher aber als auf andern Gebieten zeigt sich hier, wie die griechische Kunst in jener Zeit durch eine höfische geworden ist, denn selbst in Stadtgemeinden, welche auf sonst sorgfältige Ausprägung Wert legen, wird wie in Athen und Rhodos die künstlerische Seite immer mehr vernachlässigt. Das Eingehen der königlichen Münzstätten von Makedonien scheint den kleinasiatischen in Bithynien und Pontus zu gute gekommen zu sein; im 1. Jahrhundert treffen wir die besten Arbeiten nicht etwa in Antiochia oder Alexandria, sondern im Reiche des Phihellenen

Mithradates, allerdings zu einer Zeit, wo ihm das vordere Kleinasien ganz oder zum größten Teil zu gefallen war.

Die Hellenen im Westen.  
Unteritalien.

Abb. 1117. Goldstater von Tarent; Gew. 8,59 g\* (Paris: Luynes Choix pl. II n. 11). Kopf der Demeter mit der Stephane über der Stirn und dem



1117

Schleier im Haar; rechts ein Delphin, links  $\epsilon$ . Kehrseite: der thronende Poseidon, zu dem, als zu seinem Vater, Taras, der als Knabe gebildet ist, stehend die Arme erhebt. Die Haartracht des Knaben entspricht durchaus der beim Plutostand der Eirene mit der hohen Locke über der Stirn, um den Leib hängt das Band mit dem Amulet. TAPANTINQN: untern Thron  $\epsilon$ ; dahinter  $\tau$  und ein Stern.

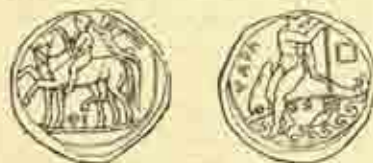
Abb. 1118. Goldstater von Tarent; Gewicht 8,55 g\* (Paris: Luynes Choix pl. II n. 6). Ähnlicher Kopf der Demeter, TAPA. Kehrseite: die beiden Dioskuren



1118

zu Pferd, der hintere hält den Kranz über den Kopf seines Tieres, der vordere eine mit Taniem geschmückte Palme, ΔΙΟΣΚΟΡΟΙ; im Abschnitt ΣΑ. Die Dioskuren, wie der Poseidankult sind natürlich Kulte, die aus Lakonien in die Kolonie gelangt sind.

Abb. 1119. Silberstater von Tarent, Gewicht 7,80 g\* (Paris: Luynes Choix pl. III n. 2). Nackter Reiter, der ein zweites Ross neben sich führt, wird



1119

von einer Nike gekrönt; im Felde  $\Delta$ . Kehrseite: Taras, der nackt auf einem Delphin durch das Meer reitet, sticht mit dem Dreizack nach einem Fisch; TAPA; unten  $\epsilon$ ; rechts im Feld ein vier-eckiges Tafelchen.

Abb. 1120. Didrachmon von Metapont; Gewicht 7,50 g (Imhoof, Choix VIII, 208). Kopf der Nike mit Binde und Lorbeerkranz, am Halsabschnitt klein die



Beischrift NIKA. Kehrseite: das alte Wappen der Stadt, die Weizenähre; als Fußzeichen eine Birne.



1120

Abb. 1121, 1122: Tetradrachmon und Didrachmon von Tharros; Gewicht 15,80 g\* und 7,90 g\* (Paris: *Luyves Choix* pl. III n. 9 ff.). Kopf der Athena, bei der das Haar über der Stirn noch die streng



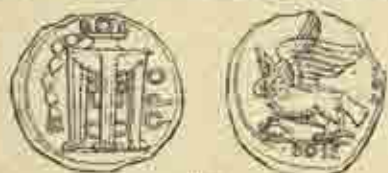
1121



1122

regelmäßige Lockenbehandlung zeigt, während es auch hinten frei herabfällt; sie trägt einen reich mit Reliefschmuck versehenen Prachthelm, der wohl wesentlich durch die Ausstattung in Aufnahme gekommen ist, welche Phidias bei dem Helmschmuck der Parthenos angewandt hatte, auf den Münzbildern jedoch erst am Ende des 5. Jahrhunderts erscheint; hier ist es eine Skylla in der bekannten Gestalt, der in einen Fischleib endigenden Jungfrau, mit zwei Hundeleibern an den Weichen, der linke Arm ist wie zum Heranwinken erhoben. Kehrseite: der stoßende Stier (βοὺς βοεπιό), mit Anspielung auf den Namen der Stadt, im Abschnitt ein Fisch, ΒΟΥΠΙΩΝ.

Abb. 1123: Didrachmon von Kroton; Gewicht 7,84 g\* (Paris: *Luyves Choix* pl. III n. 23). Der



1123

Dreifuß mit der Table geschmückt, neben dem der Stadtname traditionell noch in der althergebrachten Schreibweise  $\varphi\varphi\omega$  erscheint. Kehrs.: der Adler, vor

ihm wohl der Kopf eines erhabenen Tiers, ΒΟΙΞ ΚΟΥ als Magistratsname.

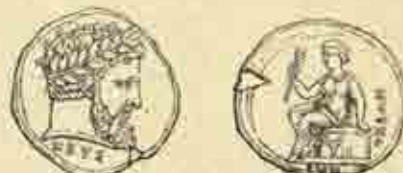
Abb. 1124: Didrachmon von Kroton; Gew. 7,50 g (Berliner Münzk.: Friedländer u. Sallet N. 761). Der jugendliche Herakles, als der Stadtgründer von Kroton (ΚΟΣΜΗΤΑΜ) auf dem Löwenfell sitzend, die Linke



1124

auf die Keule gestützt, in der Rechten den mit Tänien gezierten Lorbeerzweig haltend vor dem bekränzten Altar; neben ihm am Boden Roggen und Kocher. Kehrseite: um den mit Tänien geschmückten Dreifuß ist Apollo im Kampfe mit dem Drachen Pythien gruppiert, wobei, wie R. Rochette zuerst vermutet hat, vielleicht die Gruppe des Pythagoras von Rhegion (Plinius, N. H. XXXIV, 59) zu Grunde liegt; ein Tempel des Apollo war am lakonischen Vorgebirge, und Kroton unter den besonderen Schutz des pythischen Apollo gestellt.

Abb. 1125: Didrachmon von Lokroi Epizephyrioi; Gewicht 7,16 g\* (Paris: *Luyves Choix* pl. IV n. 5). Zeuskopf mit eigentümlich kurzem Haupt-



1125

haar und Bart, im Lorbeerkrans ΙΕΥΞ. Kehrseite: weibliche Gestalt in langem Gewand mit Korymben in der Rechten, auf einer mit dem Bakranion geschmückten Basis sitzend, durch die Unterschrift als ΕΙΦΗΝΗ bezeichnet; ΛΟΚΡΩΝ. Die Münze gehört in den Verlauf des 4. Jahrhunderts, doch hat sich das Ereignis, worauf sich die Darstellung bezieht, noch nicht ausfindig machen lassen, jedenfalls hatte es sich hier zunächst nicht um Parteikämpfe, sondern um äußere Feinde gehandelt.



1126

Abb. 1126: Didrachmon von Lokroi; Gewicht 7,19 g\* (Paris: *Luyves Choix* pl. IV n. 4). Zeuskopf

mit Lorbeerkrantz, in der gewöhnlichen Auffassung der späteren (nachlysischen) Zeit, NE in Monogram. Kehrseite: Roma (ΡΩΜΑ) als sitzende Frau mit Schild und Schwert, doch ohne Helm, von der vor ihr stehenden Fides (ΠΙΣΤΙΣ) gekrönt; unter der Gruppe ΑΟΚΡΩΝ. Eine Darstellung, die jetzt meist auf den Kampf der Römer wider Pyrrhos und die Tarentiner bezogen wird, wobei die Lokrer an ihrem Bündnis mit den Römern festgehalten hatten, und bemerkenswert ist, weil sie uns das früheste oder doch eins der frühesten bekannt gewordenen Romabilder liefert. Die Gruppe der Bekrönung ist die herkömmliche, wie sie namentlich in den Bekrönungen von attischen Steinerkünden sich seit dem 5. Jahrhundert ausgebildet hat.

Abb. 1127. Tetradrachmon attischer Währung von Rhegion; Gewicht 17 g\* (Paris: Laynes Choix pl. IV n. 13). Löwenmaske von vorn, dem Typus



1127

der samischen Münzen entlehnt (vgl. Abb. 1063, 1064). Kehrseite: eine bärtige Figur mit nacktem Oberkörper, sitzend, mit einem Stab in der Rechten, worin wohl ein sonst nicht näher bekannter Heros (κτιστής) der Rheginer zu erkennen sein wird; rückläufig: PECINOS (πεκινός).

Abb. 1128. Didrachmon von Terina; Gewicht 7,72 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 774). Weiblicher Kopf, ΤΕΡΙΝΑΙΩΝ. Kehrseite: Nike, auf



1128

einer viersseitigen Basis sitzend, hält auf der ausgestreckten Hand einen Vogel, eins der durchaus genrehaften Motive, wie sie die Münzen von Terina im letzten Drittel des 5. und ersten Drittel des 4. Jahrhunderts bei den stets wiederkehrenden Darstellungen der Nike in der mannigfaltigsten Weise vorträgen. Die Münze zeigt dieselbe minutiöse Durchführung, wie die unter Abb. 1117, 1118 beschriebenen Tarentiner Goldmünzen.

Abb. 1129. Didrachmon von Vellia; Gew. 7,50 g\* (Paris: Laynes Choix pl. III n. 15). Kopf der Athena in niederen lorbeerbekröntem Helm, der an der Seite



1129

mit einer Eule geziert ist. Kehrseite: ein Hirsch, rücklings von einem Löwen überfallen, YEΛΗΤΕΩΝ.

Sicilien.

Abb. 1130. Tetradrachmon von Syrakus; Gew. 17,53 g (Berliner Münzk., Friedländer u. Sallet N. 548). Kopf der Nike, mit Lorbeerkrantz, in einem besonderen Reif; aufsen vier Delphine und ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ, wogegen die ältesten Reihungen der Stadt noch das Q statt K schreiben.

Kehrs. Vierspann, von dem allerdings nur drei Pferde sich deutlich unterscheiden lassen, im Schritt fahrend, der Wagenlenker trägt langes Gewand, oben schwebt die Nike; im Abschnitt ein rennender Löwe. — Völlig der gleiche Typus wird übertragen auf das Dekadrachmon, das πεντηκοντάλιτρον (Gewicht 43,40 g durchschnittlich), in welchem die Silberprägung vorliegt, die Gelon nach seinem Sieg bei Himera seiner Gemahlin Damarete zu Ehren bekommen hat, nachdem dieselbe den Frieden mit Karthago hatte vermitteln helfen. Noch Böckh hatte geglaubt, die Angabe Diodors XI, 26: στεφανωθείσα ὡς αὐτῶν (den Punikern) ἑκατὸν ταλάντοις χρυσίου, νομισμα ἔκομε τὸ κληθεὶς ἀπ' ἐκείνης Δαμαρέτειον· τοῦτο δ' εἶχεν Ἀττικὰς δραχμὰς δέκα, ἐκλήθη δὲ παρὰ τοῖς Σικελώταις ἀπὸ τοῦ σταλμοῦ πεντηκοντάλιτρον auf eine Goldmünze beziehen zu müssen, aber Goldmünzen gibt es um jene Zeit in Sicilien überhaupt noch nicht, so daß sich Diodors Worte nur auf den aus dem Golde erzielten Erlös beziehen können.

Abb. 1131. Tetradrachmon von Selinus; Gew. 17,36 g\* (Paris: Laynes Choix pl. VI n. 12). Apollo auf dem von der Artemis gelenkten Wagen, sendet, wie im Anfang der Ilias, seine Pest und Verderben



1131



bringenden Pfeile aus,  $\Sigma\epsilon\alpha\iota\nu\omicron\tau\iota\delta\epsilon$ . Kehrseite: ein nackter Jüngling mit dem Hörnchen an der Stirn, als der Flußgott  $\Sigma\epsilon\alpha\iota\nu\omicron\varsigma$  bezeichnet, bringt die Opferspende an dem bekränzten Altar, der durch den Hahn als solcher des Asklepios zu erkennen ist; die linke Hand hält den Weihwedel, hinten steht als Anathem ein Stier, darüber das alte redende Wappen von Selinus, das Eppichblatt ( $\epsilon\sigma\alpha\iota\upsilon\omicron\varsigma$ ). Die Darstellung knüpft an das bei Diogenes Laert VIII, 2 11. 70 erwähnte Ereignis an, daß Selinus durch die in seiner Nachbarschaft gelegenen Sümpfe von einer Pest bedrängt wurde, worauf der Philosoph Empedokles aus Akragas die beiden Flüsse der Stadt durch die Sümpfe geleitet und so die Gegend wieder von ihrer Plage befreit habe; wie hier der Flußgott Selinus ist nämlich in der gleichen Opferhandlung auf andern Münzen auch der zweite Flußgott Hypsias dargestellt.

Abb. 1132. Tetradrachmon von Naxos; Gewicht 17,3 g (Berliner Münzk.; Friedländer u. Sallet N. 571). Kopf des Dionysos, der hier bärtig erscheint, mit



1132

dem Epheukranz geschmückt, und noch nicht alle Altertümlichkeit abgelegt hat. Auf der Kehrseite ein hockender bärtiger Satyr, der sich mit der linken Hand aufstützt und den Inhalt seiner Trinkschale betrachtet, links an der Seite und unten wird der lange Roseschweif sichtbar.

Abb. 1133. Tetradrachmon von Akragas; Gew. 17,28 g\* (Paris; Loynes Choix pl. VII n. 2). Zwei Adler, die einen Hasen erlegt haben,  $\Lambda\epsilon\tau\alpha$ . Kehr-



seite: die Seekrabbe (die für die älteren Münzen der Stadt allein als Prägbild gebraucht wird), und darunter die Skylla, mit fliegendem Haar, also in rascher Bewegung gedacht, aufgefaßt ist sie durchaus entsprechend derjenigen auf den Münzen von Thurioi, auch der Gestus des erhabenen Arms der nämliche; diese Darstellung war also für die Skylla

um jene Zeit (d. h. in den letzten Decennien des 5. Jahrh.) bereits typisch geworden;  $\Lambda\kappa\rho\alpha\gamma\alpha\iota\alpha\iota\alpha\iota\alpha$  (ANTINON).

Abb. 1134. Dekadrachmon von Akragas; Gew. 42,87 g (Paris; Federzeichnung). Die beiden Adler auf dem Hasen, der vorn stehend reckt den Hals



1134

in die Höhe, an einem Bissen schlingend; unter dem dahingehenden Tiere wird der Fels mit Grashalmen sichtbar, rechts als Beizeichen eine Heuschrecke. Kehrseite: Quadriga in lebhafter Bewegung, die Rosse stark nach vorn gekehrt, der Wagenlenker ist von dem fliegenden Gewand fast entblößt, über den Rossen schwebt ein Adler, der eine Schlange in den Krallen hält, als Augurium zu fassen; unter dem Gespann die Krabbe. Die Form der Aufschrift ist abweichend von der sonstigen,  $\Lambda\kappa\rho\alpha\gamma\alpha\epsilon\varsigma$ ; hinter dem Kopf des Wagenlenkers A (fehlt auf der Abbildung). Die Prägung der Münze fällt nicht lange vor die Einnahme der Stadt durch die Punier im Jahre 400.

Abb. 1135. Didrachmon von Eryx; Gewicht 8,21 g (Imhoof, Choix VIII, 265). Kopf der Aphrodite, deren Haar hinten mit einer Sphendone bedeckt ist. Kehr-



1135

seite: ein Büschel Weizenähren, davor ein Hund auf der Fährte begriffen,  $\epsilon\pi\upsilon\kappa\alpha\tau\iota\beta$ . Die Prägung der Münzen griechischer Aufschrift reicht hier wie durchgängig im Westen Siziliens nur bis gegen das Jahr 400, wo die Errichtung der karthagischen Provinz erfolgt.

Abb. 1136. Tetradrachmon von Gela; Gewicht 17,42 g (Imhoof, Choix VIII, 266). Vorderhälfte eines Stiers mit bärtigem Menschenkopf, der Flußgott Gelas,  $\Gamma\epsilon\lambda\alpha\epsilon\varsigma$ , der hier in der halbtierischen Gestalt des Acheloois (s. oben S. 2) gebildet wird. (Kehr.: Quadriga im Schritt, darüber schwebt die Nike.)



1136



Abb. 1137. Goldmünze von Gela. Gewicht 2,91 g (Paris; *Luyens Choix* pl. VII n. 5). Reiter in phrygischer Mütze mit dem Speer. Kehrsl.: Vorderhälfte des Flußgotts ΓΕΛΑΣ; darüber Weizenkorn.

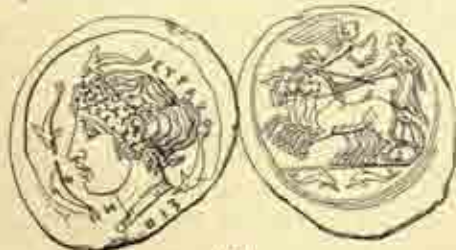
Abb. 1138. Tetradrachmon von Katana; Gewicht 17,15 g (Berliner Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* II, 1). Kopf des Apollo in Vorderansicht, mit breitem Lorbeerkranz geschmückt, an den Seiten Lorbeer und



1138

Bogen, unter dem Hals die Beischrift ΑΡΟΛΛΩΝ; seitlich im Feld ΧΟΙΡΙΩΝ; der Name des Stempelschneiders. Kehrsl.: Quadriga, die vor der Meta anlangt; Nike fliegt mit einer Guirlande auf den Wagenlenker zu; im Abschnitt ein langer Krebs. Gegen das Jahr 400 ist Katana in die Hände des Tyrannen Dionysios von Syrakus geraten, womit die Selbständigkeit der Katanter ein Ende nimmt, die hier beschriebene Münze gehört in die letzten Jahre des 5. Jahrhunderts.

Mit den zuletzt beschriebenen sicilischen Münzen gleichzeitig entstanden sind die glänzenden Reihungen von Syrakus, dessen Prägstätte nun eine um so intensivere Tätigkeit entfaltet hat, da die bis dahin unabhängigen sicilischen Stadtgemeinden teils von Dionysios unterworfen, teils in den Kriegen mit den Punikern ihren Untergang gefunden oder auch unter punische Herrschaft geraten waren. Ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse gewinnen die syrakusanischen Münzen dieser Zeit dadurch, daß weltweit aus die meisten derselben mit dem Namen der Stempelschneider versehen sind, die außerhalb Syrakus, soweit die Münzstätten nicht, wie dies mit einigen der sicilischen der Fall war, unter dem Einfluß von Syrakus stehen, und mit diesem wetteifern wollen; immer nur vereinzelt nachzuweisen sind.



1139

Abb. 1139. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17,16 g (Berliner Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.*

II, 1). Frauenkopf, der auf der Stephane den Künstlernamen ΣΩΣΙΩΝ trägt und von vier Delphinen umgeben ist, ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Kehrseite: Quadriga, darüber Nike; unten zwei Delphine.

Abb. 1140. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17,24 g (Berliner Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* II, 1). Kopf der Arethusa, von den Delphinen umspielt; das Haar der Nymphe ist hinten mit einer



1140

sternbesetzten Sphendone umschlungen, deren Band über der Stirn (ebenfalls in Stickerei oder in Goldblech aufgesetzt) einen auf Wellen schwimmenden Delphin zeigt: ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Der Name des Künstlers Eumainetos steht abgekürzt zu ΕΥΑΙ auf dem Bauch des einen Delphins, vollständig ΕΥΑΙΝΕΤΟ auf dem Tafelchen, welches auf der Kehrseite die Nike trägt. Die Quadriga ist in vollem Rennen; darunter zwei Delphine. Etwas jünger als dieses Tetradrachmon ist das vom gleichen Künstler herführende

Abb. 1141. Dekadrachmon von Syrakus; Gewicht 43,1\* g (Paris; *Luyens Choix* pl. VIII n. 3). Kopf der Kora mit lockigem Haar, das mit einem Kranz



1141

von Getreideblättern geziert ist, von den Delphinen umgeben, der Künstlernamen groß im Felde ΕΥΑΙΝΕ. Kehrseite: die Quadriga, darüber die Nike. Im Abschnitt stehen auf einer Stufe Panzer, Reinschienen, Helm und Schild, als Preisstücke ΑΓΑΑ für das Wagenrennen bezeichnet.

Abb. 1142. Tetradrachmon von Syrakus; Gew. 17,20 g (Berliner Münzk.; v. Sallets *Zeitschr. f. Numism.* II, 1). Der Arethusakopf trägt ähnlichen Haarschmuck wie der von Abb. 1140; der Künstlername des Eukleidas steht auf



1142



einer geöffneten Rolle im Feld ΕΥΚΛΕΙΑ. Der doppelte Contour des Kopfs und der ihn umgebenden Delphine links rührt davon her, daß während des Prägens, welches ein wiederholtes Aufschlagen des Hammers verlangte, der Schrotling etwas von der Stelle gerückt ist; ΕΥΡΑΚΟΞΙΩΝ. Kehrseite: Quadriga.

Abb. 1143. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht 17 g (Berl. Münzk. v. Sallets Zeitschr. f. Numism. a. a. O.). Athenakopf in Vorderansicht mit reich ver-



1143

ziertem Helm; der Künstlernamen ΕΥΚΛΕΙΑ steht vorn auf dem Helm. Von den Delphinen, welche die Göttin umgeben, sind zwei ganz sichtbar, zwei kommen aus dem Lockenhaar hervor; ΕΥΡΑΚΟΞΙΩΝ. Kehrseite: das Viergespann von einer Frauengestalt, welche eine Fackel hält (also wohl Korn), gelenkt, über ihr Nike; unten eine Getreideähre.

Abb. 1144. Dekadrachmon von Syrakus; Gewicht 42,45 g (British Museum v. Sallets Zeitschr. f. Num. a. a. O.). Die Göttin trägt das Haar in einem Netz,



1144

dessen Band über der Stirne sichtbar wird, der Künstlernamen ΚΙΜΩΝ steht auf dem Delphin unter dem Kopfe; ΕΥΡΑΚΟΞΙΩΝ. Die Kehrseite mit der Quadriga und den Waffen ΑΘΛΑ ist dem Kehrseitentypus des Euametos (Abb. 1141) ähnlich behandelt.

Abb. 1145. Tetradrachmon von Syrakus; Gewicht



1145

10,50 g (British Museum v. Sallets Zeitschr. f. Num. II, 1). Die Rosse der Quadriga in lebhafter Bewegung, oben die Nike; ΕΥΡΑΚΟΞΙΩΝ im Abschnitt; auf der Leiste, welche diesen von dem Bilde abgrenzt, steht der Künstlernamen ΚΙΜΩΝ; an der gleichen Stelle

tragen ihn, wo er aber meist abgeschliffen ist, bei dem hohen Relief die Dekadrachmen des Kimon.

(Vorderside: Kopf der Arethusa in Vorderansicht, ΑΡΕΘΟΥΣΑ).

Abb. 1141 (oben S. 134). Elektronmünze von Syrakus, Gewicht 6,89 g (British Museum), aus der Zeit der von Timoleon wiederhergestellten Demokratie (zu 345—347). Apollonkopf mit lang herabwallendem Haar im Lorbeerkranz, hinten sein Bogen; ΕΥΡΑΚΟΞΙΩΝ. Kehrseite: Artemiskopf; am Hals kommt der Kocher zum Vorschein, an der Seite der Bogen ΣΩΤΕΙΡΑ.

Abb. 1146. Tetradrachmon des Agathokles (317 bis 289); Gewicht 17,30 g (Berliner Münzk. Friedländer und Sallet N. 629). Komakopf mit dem Ähren-



1146

kranz und lang herabwallendem Lockenhaar, ΚΟΡΑΣ. Kehrseite: Nike mit nacktem Oberkörper, mit dem Hammer in der Rechten, um auf ein nahezu fertiges Tropäon den Helm aufzunageln, ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ; Monogramm, und als Beizeichen das Dreizehn, in Sicilien vielfach gebraucht als Hinweis auf die dreieckige Gestalt der Insel. Die Münze gehört noch in die erste Hälfte von Agathokles' Regierung; diejenigen seiner späteren Zeit ahmen in ihrer Aufschrift das Beispiel der Diadochen nach, ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΣ.

Abb. 1147. Achtilitrenstück des Königs Gelon; Gewicht 7,92 g\* (Paris; Luynes Choix pl. XIII n. 12). In dem Porträtkopf mit der Binde liegt wahrschein-



1147

lich ein ideales Porträt des ersten Gelo (5. Jahrh.) vor, ebenso wie andre Münzen mit dem Namen des Hiero einen Porträtkopf tragen, in dem man alsdann wohl nur den älteren Hiero sehen könnte. Die jüngere Tyrannis von Syrakus sucht in der langen und glücklichen Regierung Hieros II. (275—215) die Traditionen der alten großen Herrscher wieder aufzufrischen, auf die Hiero seine Abkunft zurückführt, Gelo, dessen Name ΓΕΛΩΝΟΣ ohne Titel auf der Kehrseite der Münze unter der Biga steht zusammen mit ΕΥΡΑΚΟΞΙΩΝ, ist vor seinem Vater noch gestorben.

Abb. 1148. Sechzehnlitrenstück der Königin Philistis; Gewicht 13,18 g durchschn. (Paris; Luynes Choix pl. XIII n. 11). Weiblicher Porträtkopf mit



Diadem und reich gefalteter Schleier; dahinter ein Stern. Kehrseite: Quadriga im Schritt von der Nike geführt, oben ein Stern (das Beizeichen wechselnd auf den verschiedenen Serien), ΒΑΣΙΛΕΥΣΑΣ ΠΑΙΣΤΙΔΟΣ.



1148

Die nur durch ihre übrigens sehr zahlreichen Münzen und eine Inschrift im Theater von Syrakus bekannte Königin scheint die Gemahlin Hieron II. gewesen zu sein; das schön ausgeführte Porträt erinnert an gleichzeitige Münzen der ägyptischen Königin Arsinoë II., der Gemahlin des Philadelphos, übertrifft dieselben jedoch künstlerisch bei weitem; vielleicht sind diese Münzen erst nach dem Tode der Philistis geprägt, entsprechend denjenigen der Arsinoë.

Völlig unter dem Einfluß der syrakusanischen Münzen entstanden sind die von den Karthagern ausgegebenen, sowohl die aus ihrem sicilischen Besitzungen, als diejenigen aus afrikanischen Prägstätten.

Abb. 1149. Tetradrachmon attischer Währung; Gewicht 17,50 g maximal (Müller, Numism. de l'ancienne Afrique II, 74). Frauenkopf mit Ährenkranz (De-



1149

meter oder Korn). Die Umschrift: kart-chadosath «Neustadt». Kehrseite: das Ross vor der Palme, das Wappen Karthagos. Entstanden um die Mitte des 4. Jahrhunderts.

Abb. 1150. Doppelstater in Gold; Gewicht 22,63 g (Paris; Müller, Numism. de l'ancienne Afrique II, 86).



1150

Demeterkopf. Kehrseite: Rose und Palme, mit der auf Karthago bezogenen Umschrift KARΘΑΓΩΝ; wahr-  
Denkmäler d. klass. Altertums.

scheinlich in Afrika geprägt. Der Kultus der Demeter und Korn war in Karthago nach der Belagerung von Syrakus durch Himilko (396) eingeführt worden, und die angesehensten dort ansässigen Hellenen mit den Priesterämtern bekleidet worden (Diodor. XIV, 77).

#### Kaiserzeit.

Waren in den vorigen Abteilungen griechische Münzen zusammenzustellen, die in der Zeit der politischen Selbständigkeit ihrer Staaten geprägt worden sind, so ist in folgenden eine kleine Zahl von Typen beschrieben, welche von griechischen Gemeinden während der Kaiserzeit ausgegeben worden sind. Selbständigen künstlerischen Wert verlieren die griechischen Münzen im letzten vorchristlichen Jahrhundert fast durchgängig, und Gleiches gilt für die der Kaiserzeit. Einen Ersatz dafür aber bieten uns durch die nun beginnende antiquarische Vorliebe für alte Sagen, die am Lokal haften, und wieder hervorgesucht werden, nicht selten auch dadurch, daß sie den Beweis liefern, wie allerdünne Kunstwerke an Ort und Stelle sich erhalten haben, und für die längst ihrer Freiheit beraubten und wirtschaftlich heruntergekommenen Gemeinden nun ein Gegenstand des Stolzes geworden sind. Hierdurch ist uns eine recht beträchtliche Anzahl von Kunstwerken in Kopien bewahrt, denen auf Münzen aus den Zeiten der griechischen Unabhängigkeit sehr wenig an die Seite zu stellen ist; der Wert, mit dem die ältere Zeit ihre Kunstwerke schätzte, war ja ein anderer, so lange die Produktionskraft der griechischen Kunst noch ungebrochen war, und materielle Mittel vorhanden waren, um Neues zu schaffen. Der Zeus des Phidias in Olympia, der Hermes des Kalamis in Tanagra, die Aphrodite des Praxiteles in Knidos und so manches andre ist uns auf Münzen erhalten (s. die Artikel der einzelnen Künstler).

Abb. 1151. Kupfermünze von Delphi (Sammlung Imhoof; Zeitschr. f. Numism. I, 4). [ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΑΙΣΑΡ ΤΡΑΙΑΝΟΣ ΑΔΡΙΑΝΟΣ Brustbild des Hadrian mit Lorbeerkranz.] Kehrseite: ΔΕΛΦΩΝ. In einer Felsgrotte sitzt Pan, neugierig nach rechts in die Höhe blickend, eine Darstellung, welche wohl nur auf die allen Besuchern Delphis als besondere Merkwürdigkeit gezeigte Korymbische Grotte zu beziehen ist mit ihrem viel gefeierten Pan- und Nymphenkult (Paus. X, 32, 5). Zum Münzbild verwandt zu haben scheint man sich aber, als Kaiser Hadrian auf einer seiner griechischen Reisen nach Delphi gelangte.



1151

Abb. 1152. Kupfermünze von Delphi (ebdas.). [ΘΕΑ ΦΑΥΣΤΙΝΑ Brustbild der älteren Faustina.] Kehrseite: ΔΕΛΦΩΝ, ein Tempel mit sechs Säulen.



das Dach mit reicher Akroterienkronung, im Tympanon eine Andeutung der Giebelfiguren. In der Mitte zwischen den Säulen steht groß das E, das in Holz ausgeführt als eine Stiftung der sieben Weisen angesehen wurde (Plutarch de E Delphico 5. ἀναθεῖναι τὸν γράμματος ὃ τῇ τε τοῦ Εἰς πύλον ἐστὶ καὶ τοῦ ἀπὸ τοῦ τὰ πέντε ἡλίου). Darnach kann hier nur das allerdings sehr frei wiedergegebene delphische Heiligtum gemeint sein. Im Vordergrund sind drei Stufen.



1152

delphische Heiligtum gemeint sein. Im Vordergrund sind drei Stufen.

Abb. 1153. Kupfermünze von Korinth als Colonia Iulia Corinthus (Imhoof, Choix II, 50). Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz,



1153

ANTONINVS AVG PIVS. Kehrseite: Leukothoe, in lebhafter Bewegung, das Obergewand ist ihr an der Seite herabgesunken, das κρηδεῖον segelartig aufgebläht von der Eile, zu ihren Füßen ein Seepferd, vielleicht, worauf Imhoof, Monnaies grecques 150 hinweist, die von Pausanias II, 2, 9 im Isthmischen Heiligtum beschriebene Gruppe; καὶ ἱεὺς ἐκασμένης κήτει τὸ μετὰ τὸ στέφανον ἴστω τε καὶ Βελλεροφόντης καὶ ὁ ἱεὺς ὁ Πύργος, wobei es sich offenbar um zwei einander gegenübergestellte Gruppen handelt.

Abb. 1154. Kupfermünze von Argos (Imhoof, Choix II, 66). Kopf des Antoninus Pius mit Lorbeer-



1154

krantz, Ἀντωνίου ΝΟC ΕΥCΕΒΗC. Kehrseite: ΑΡΓΕΙΩΝ, Poseidon, der die Amymone verfolgt, eine Sage, welche an die Quellen von Lerna unweit Argos verlegt wurde (Pausanias II, 37).

Abb. 1155. Kupfermünze von Abydos (Annuaire de la soc. de numism. III pl. V). [Brustbild des Severus AV KAI A CΕΠΤΙΜΙΟC CΕΟΥΗΡΟC ΠΕΡΤΙΝΑΞ.] Kehrseite: ΕΠΙ ΑΡΧΙΕΡΕΩC ΦΛΑΒΙΟΥ ΒΑ ΠΡΟΚΛΟΥ ΑΒΥΔΗΝΩΝ, Leander, der von Sestos aus über den Hellespont nach Abydos geschwommen ist, auf den Wellen vor dem Turme, auf dem Hero mit einer Lampe in der Hand anschaut, auf andern Exemplaren ist links

in der Höhe ein liegender Eros beigelegt, der auf den Schwimmer seinen Pfeil abschießt. Die gleiche Sage wird (obenso, Leander in den Wellen, Hero auf dem Turme) auch auf Münzen von Sestos in der Kaiserzeit dargestellt.

Abb. 1156. Kupfermünze von Apamea in Phrygien (Berliner Münzk. Friedländer und Sallet N. 885). [Brustbild des Philippus Arabs mit dem Mantel über dem Har-



1155

nisch, ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΑΙCΑΡ ΙΟΥΛΙΟC ΦΙΛΙΠΠΟC ΑΥΓΟΥCΤΟC.] Kehrseite: ΕΠΙ ΜΑΡΚΟΥ ΑΥΡΗΛΙΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Β (τὸ δεύτερον) ΑΡΧΙΕΡΕΩC ΑΠΑΜΕΩΝ. Die Arche, aus der Noah (ΝΩΕ) mit seinem Weibe hervorschaute; oben auf der in die Höhe geschlagenen Decke des Kastens sitzt eine Taube, eine andre kommt mit dem Ölblatt herbeigeflogen; im Vordergrund sind Noah und sein Weib aus Land getreten, im Gebete mit erhobener Rechten für ihre Rettung dankend. Die Libri Sibyllini I, 262 nennen den über Apamea sich erhebenden Berg Ararat, wo bei dem Aufhören der Sintflut die Arche zurückgeblieben sei. Jedenfalls ergibt der auf Münzen dieser Stadt mehrfach wiederholte Münztypus, daß unter Severus, Macrinus und Philippus die alttestamentliche Überlieferung in Apamea lokalisiert wird, zunächst vielleicht nur unter Anknüpfung an den Bergnamen Κίσωρος.



1156

Abb. 1157. Kupfermünze von Abonoteichos in Paphlagonien (Paris). ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΚΑΙCΑΡ ΛΟΥΚΙΟC ΑΥΡΗΛΙΟC ΟΥΗΡΟC. Brustbild des Kaisers im Palda-



1157

mentum mit Lorbeerkrantz. Kehrseite: ΙΩΝΟΠΟΛΕΙΤΩΝ. Die Schlange mit dem Menschenkopf, ΓΑΥΚΩΝ, verherlicht das unter Antoninus Pius dort eröffnete Schlangenorakel, womit der von Lucian verspottete Pseudomantis Alexander von Abonoteichos, seiner



Vaterstadt aus, seine Zeitgenossen bis nach Rom in Erstaunen setzte, und das in kurzer Zeit mit den alten Orakelstätten von Klaros, Branchidä und Mallos erfolgreich konkurrieren konnte. Lucian hat in seinem Alexander = Pseudomantis einen in allem Wesentlichen getreuen Bericht von diesem Orakel gegeben, wie er denn auch von den Münzen mit dem Bilde des Glykon Kenntnis hat ( $\nu\omicron\mu\iota\sigma\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \nu\omicron\upsilon\omicron\kappa\alpha\iota\ \epsilon\gamma\chi\epsilon\lambda\alpha\sigma\mu\epsilon\upsilon\omicron\nu\ \tau\eta\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \Gamma\lambda\upsilon\kappa\omega\varsigma\ -\ \epsilon\chi\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ , c. 58). Das bis dahin bedeutungslose Abonoteichos wurde zu einer durch Fremdenverkehr blühenden Stadt, und vermutlich als Verna, des M. Aurelius Augustus, des parthischen Feldzugs halber nach Asien kam, gelang es Alexander durchzusetzen, daß seine Vaterstadt — die älteren Glykommünzen lauten noch  $\text{ABONOTEICHITON}$  — nun mit dem stolzen Namen Jonopolis bedacht wurde, der ihr als Inepoli bis zur Gegenwart geblieben ist; sie war damit den alten milaischen Kolonien wie Sinope und Sesamos (das damalige Amasris) als ebenbürtig an die Seite gestellt. Daß Lucian und seine in Amasris wohnenden epikurischen Freunde einerseits, die Anhänger der Christengemeinden in den pontischen Städten andererseits (die  $\alpha\lambda\epsilon\omicron\iota\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \chi\pi\sigma\tau\iota\alpha\upsilon\omicron\iota$ , c. 28) wider den Orakelschwindel eiferten, hatte wenig Wirkung. Lucians Meinung, mit Alexanders Tode sei das Unwesen in Abonoteichos zu Ende, hat sich nicht erfüllt. Inschriften, die in Transilvanien zum Vorschein gekommen sind (Corp. Inscr. Lat. III, 1 N. 1021 1022), zeigen, daß der Glykonkultus bis dorthin vorge drungen ist, und im nördlichen Macedonien (Ephem. epigr. II, 331) wird neben dem Schlangemann auch eine Drachena, außerdem aber noch Alexander selbst verehrt. Daß der Glykonkultus keine ephemere Erscheinung geblieben ist, geht schon daraus hervor, daß Glykon noch unter Trebonianus Gallus als Münztypus von Jonopolis nachweisbar ist (im Cabinet national zu Paris, Chabouillet in *Revue* M. Anrile 8 51).

#### B. Römische.

Der Gegensatz griechischer und italischer Kultur gibt sich in der verschiedenartigen Entwicklung des Münzwesens scharf zu erkennen. Während der griechische Handel dem Beispiel der orientalischen Völker folgend, das Edelmetall des Goldes und Silbers als Wertmesser gebraucht, bildet in Italien außerhalb der hellenischen Kolonien und außerhalb Etruriens, dessen Gold- und Silbermünzen schon in recht frühe Zeit hinaufreichen, das Kupfer den Wertmesser. An die Stelle der mit Stempeln versehenen Kupferbarren tritt, ohne daß dieselben darum sofort dem Verkehr entzogen worden wären, aber erst in verhältnismäßig später Zeit, das gegossene Schwergeld (*aes grave*). Erwähnt werden Bestimmungen in Geldeswert bereits in den Zwölftafelgesetzen. Was uns erhalten ist an

römischem Schwergeld, reicht jedoch auch in seinen ältesten Stücken, wie eine Vergleichung mit den Münzen der griechischen Kolonien in Unteritalien und Sicilien lehrt, nicht über die Zeit des Timoleon hinauf, gehört mithin im wesentlichen der Zeit Alexanders d. Gr. und der Diadochen an; es zeigt im Münzbild von Altertümlichkeit keine Spur mehr, erscheint oft plump und derb, aber die Technik ist durchweg eine gute. In der zur Herstellung des Schwergeldes erforderlichen größeren Metallmasse liegt es begründet, daß man die Goldstücke nicht prägte, sondern goss. Den römischen Münzbeamten bleibt hiervon ihr Titel *tresviri* (erst ganz am Ende der Republik *quattuorviri aere argento auro flando ferundo*; AAAFF).

Das Ganzstück der alten römischen Kupferprägung bildet der As, der römischen Libra (Pfund) an Gewicht gleich, weshalb er auch der Libral-As heißt. Bemerkt zu werden verdient allerdings, daß das Gewicht der erhaltenen Stücke nirgends das für die römische Libra angenommene Normalgewicht von 12 Unzen = 327,45 g erreicht, wenn auch die Teilstücke vereinzelt besser angebracht sind, als die As-Stücke. Eine Genauigkeit im Gewicht, wie sie bei den Goldmünzen zu finden ist, wird man hier übrigens auch nie angestrebt haben, außerdem aber ist auch durch Abnutzung im Verkehr und mehr noch durch Oxydierung in dem Erdboden vielfach eine Schmälerung des Gewichts eingetreten. Das Ganzstück und seine Teilstücke werden nicht nur durch besondere Typen, sondern zugleich auch durch Wertbezeichnungen kenntlich gemacht, wobei der As und seine Einteilung in 12 Unzen den Ausgangspunkt bilden; bezeichnet wird demnach der As mit I; die Hälfte, Semis, mit S; das Drittel, Triens, mit . . . .; das Viertel, Quadrans, mit . . .; das Sechstel, Sextans, mit . .; das Zwölftel, die Uncia, mit . Als Maximalgewichte ergeben sich für den As 304 g, für den Semis 161,25 g, für den Triens 110,44 g, für den Quadrans 73,48 g, für den Sextans 50,50 g, für die Uncia 27,32 g.

Abb. 1158. Libral-As; Gewicht 289,97 g (Samml. Blacas; Mommsen, *Histoire de la monnaie romaine* traduite par le Duc de Blacas pl. V). Das ständige Münzbild für den As ist der altrömische bärtige Doppelkopf des Janus (*pates Janum prius*), wogegen die Rückseite die auf dem älteren Kupfergeld bei allen Nominalen wiederkehrende Prora trägt, die damit eigentlich das Stadtwappen wird. Für die Form des Schiffs gilt, daß dasselbe durchgängig in der erst im Verlauf des 4. Jahrhunderts aufgekommenen Weise gebildet ist, die den eingezogenen Bug mit vorn ausgezogener Stevenverlängerung (Graser) zeigt. Über der Prora als Wertzeichen.

Abb. 1159. Semis; Gew. 140,74 g (Samml. Blacas; Mommsen Blacas pl. VI n. 1). Kopf des Jupiter links.



lin), mit Lorbeer bekrönt (*pinus Jovei summa*), darunter S. Rückseite: die Prora, über der das Wertzeichen wiederholt ist.

Abb. 1160. Triens; Gew. 81,84 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas pl. VI n. 2). Kopf der Minerva mit niedrigem Helme rechtsin. Rückseite: die Prora mit ....

Blacas pl. VII n. 2). Frauenkopf im Helme linksin, entweder Minerva oder Roma; dahinter . . . Rückseite: die Prora mit dem Wertzeichen.

Gleichzeitig mit dem im Vorigen beschriebenen schweren As, der im Jahre 268 auf den Triental-As reduziert worden ist, und diese Reduktion noch überdauernd verläuft die Ausgabe des ersten Silber-

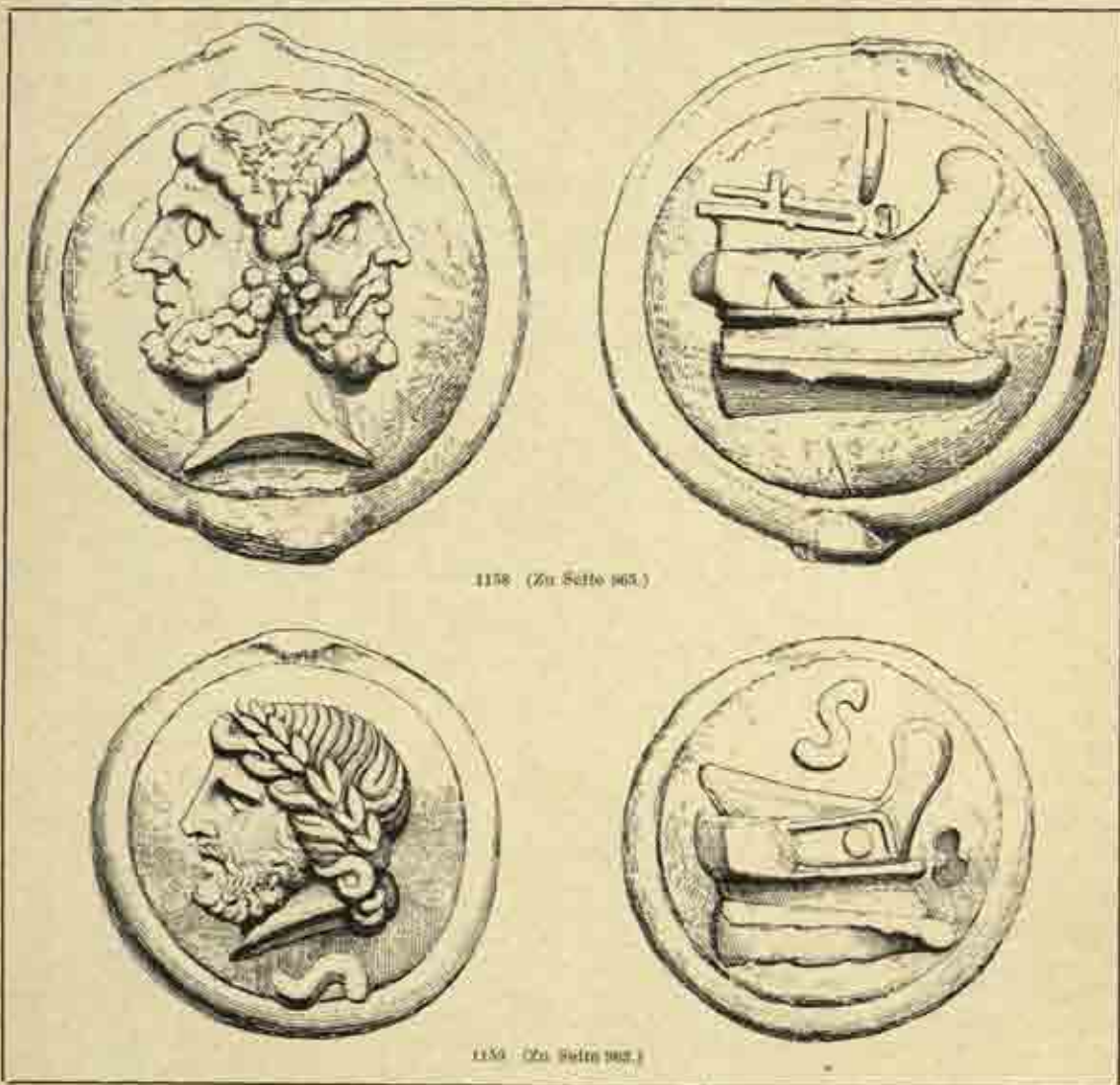


Abb. 1161. Quadrans; Gewicht 67,70 g (Paris; Mommsen-Blacas pl. VI n. 3). Kopf des unbärtigen Hercules linksin, mit dem Löwenfell geschmückt; dahinter . . . Rückseite: die Prora mit ....

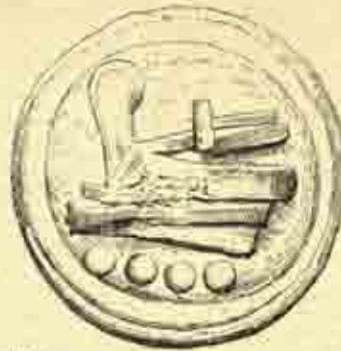
Abb. 1162. Sextans; Gew. 20,50 g (Paris; Mommsen-Blacas pl. VII n. 1). Kopf des Mercur linksin, mit dem geflügelten Petasos . . . Rückseite: die Prora, darunter das Wertzeichen wiederholt.

Abb. 1163. Uncia; Gew. 25,53 g (Paris; Mommsen-

gelds, welches den Namen des römischen Staats trägt, und für die im Jahre 338 erworbenen Gebiete Campaniens geprägt war. Dasselbe bildet wie in der Währung, so auch in der oft ganz vorzüglichen stilistischen Ausführung die Fortsetzung der Münzen, welche von den bis dahin unabhängigen und wesentlich unter griechischem Einfluß stehenden campanischen Stadtgemeinden ausgegeben worden waren.



1160 (Zu Seite 964.)



1161 (Zu Seite 964.)



1162 (Zu Seite 964.)



1163 (Zu Seite 964.)



Abb. 1164. Didrachmon; Gew. 7,063 g\* (Cohen, *Monnaies de la république rom.*, pl. XLIV, 18). Herakleskopf mit der Binde geschmückt, am Hals kommt das



1164

umgezogene Löwenfell zum Vorschein, darüber klein die Keule. Kehrseite: die Wölfin mit den Zwillingen, eine der ältesten Darstellungen der römischen Lokalsage, ROMANO.

Abb. 1165. Didrachmon; Gewicht 6,83 g\* (Paris, *Luyves Choix* pl. II n. 3). Apollakopf mit langem Haar, das mit dem Lorbeerkrantz geziert ist, ROMANO.



1165

Kehrseite: ein frei sprengendes Ross, darüber ein Stern. Die hier in Campanien von Rom ausgeübte Prägung ist durchaus analog der von Karthago im Bereich seiner sicilischen Kolonien eröffneten; s. oben S. 961; in beiden Fällen muß sich die Fremdkunst



schaft dazu bequemen, griechisches Münzwesen anzunehmen.

Mit dem Jahre 268 beginnt die zweite Periode des römischen Münzwesens, die Reduktion des älteren *Libral-Asses* auf den *Triental-Ass* und die Aufnahme der Silberprägung in Rom selbst.

Abb. 1166. Reduzierter, sogenannter *Triental-Ass*, Gew. 47,75 g (Mommsen-Blacas XXII, 7). Die Typen sind im wesentlichen die alten geblieben, der Janus-



1166

kopf jetzt mit dem Lorbeerkrantz ausgestattet und mit dem Wertzeichen 1; die Prora detaillierter ausgeführt als auf den alten Stücken, neben dem 1 erscheint als Beizeichen ein Kranz, unten die Beischrift ROMA; die Herstellung aber geschieht nicht mehr durch Guß, sondern durch Prägung.

Abb. 1167. Denar; Gewicht durchschnittlich 4 g und mehr, bei den schwersten Stücken bis 4,90 g (Mommsen-Blacas XXII, 2). Kopf der Göttin Roma mit dem Flügelhelm, dem ein Greif als *Crista* dient,



1167

das Haar wällt lang herab unter dem Helm, den Hals schmückt ein Perlenhalsband. Hinter dem Kopf das Wertzeichen X. Rückseite: die beiden Dioskuren zu Roß, mit den Spitzhüten, über denen die Sterne schweben, die Speere zum Angriff gezückt, in der Darstellung, wie sie im Kampfe am *Regillus-See* helfend dem römischen Heere erschienen sein sollten; im Abschnitt *maratim ROMA*.

Abb. 1168. Quinar, Gew. 2,05 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXII, 3). Kopf der Roma ähnlich



1168

wie auf dem Denar, als Wertzeichen V. Kehrseite wie auf dem Denar.

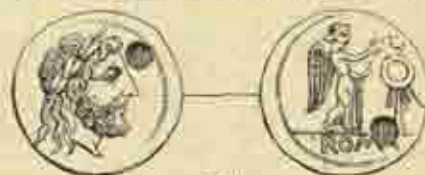
Abb. 1169. Sestertius; Gewicht 0,919 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXII, 4). Gleiche Typen, als Wertzeichen 115.



1169

Eine vorzugsweise für den Umlauf in den Provinzen bestimmte Silbermünze bildet der nach der antiken Überlieferung (Plinius N. H. XXXIII, 3, 46) aus Illyrien, aller Wahrscheinlichkeit nach aber der campanischen Prägung entnommene *Victoriatus*, der ursprünglich wohl als Dreiviertel des Denars ausgegeben worden ist, später aber nur noch dem Quinar gleichsteht. Mit dem Falle von Capua im Jahre 211 wird die Prägung von dort nach Rom übertragen worden sein.

Abb. 1170. Doppelstück des *Victoriatus*; Gew. 6,37 g (Samml. Heiss, Mommsen-Blacas XXIII, 1).



1170

Jupiterkopf mit Lorbeerkrantz. Kehrseite: Viktoria, die auf ein Tropäon den Kranz hängt, darunter ROMA.

Abb. 1171. *Victoriatus* aus der römischen Münzstätte in Kroton; Gewicht 3,49 g (Samml. Blacas;



1171

Mommsen-Blacas XXIII, 9). Jupiterkopf. Kehrseite: die Viktoria, daneben CPOT; im Abschnitt ROMA.

Während des Hannibalschen Kriegs ist die erste Goldprägung des römischen Staats zur Ausgabe gelangt, Münzen in durchaus griechischem Stil und Fabrik während des Kriegs in Unteritalien geprägt. Ihr Gepräge ist ein einheitliches, nur sind die verschiedenen Nominate durch besondere Wertzeichen kenntlich gemacht.

Abb. 1172 1173. 1174. (Paris, Laynes Choix pl. 1



1172

n. 17, pl. II u. 1. 2.) Marskopf bärtig und mit dem Helm geschmückt. Kehrseite: der römische Adler

auf dem Fulmen sitzend, ROMA. Beim Großstück wechselnde Beizeichen (hier der Anker), zur Bezeichnung der Serien. Die Gewichte betragen:

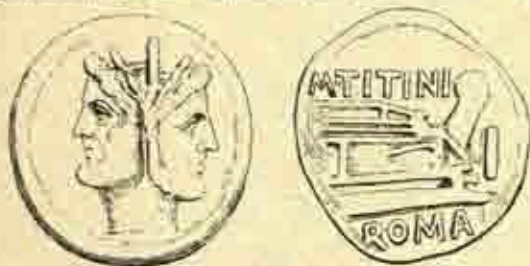


3 Scrupel =  $\frac{1}{2}$  der römischen Libra =  $\Phi X$  60 Sesterzen (3,36 g),

2 Scrupel =  $\frac{1}{4}$  Libra = XXXX 40 Sesterzen,

1 Scrupel =  $\frac{1}{8}$  Libra = XX 20 Sesterzen.

Abb. 1175. Uncial-A $\epsilon$ , nach der um 217 eingetretenen Reduktion, der später eine nochmalige



1175

auf die Hälfte folgt; Gew. 31,94 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXIV, 4). Januskopf mit Lorbeerkrantz. Kehrseite: PRORA, ROMA I mit dem Beinamen M. TITINUS.

Die dritte und letzte Periode des Münzwesens der republikanischen Zeit umfasst die Denare des 2. und 1. Jahrhunderts mit den Aufschriften der Münzmeister.

Abb. 1176. Denar des M. Metellus; Gew. 3,90 g (Paris; Mommsen-Blacas XXVII, 11). Kopf der Roma; vor dem Halse der Göttin das Wertzeichen  $\times$ . Kehr-



1176

seite: der makedonische Schild wie auf den makedonischen Tetradrachmen Abb. 1102 u. 1104, in der Mitte der Elefantenkopf, M. METELLVS Q. F., das Ganze vom Lorbeerkrantz umgeben, eine Anspielung auf die Siege der Meteller in Sicilien 250 und in Makedonien 148; geprägt ist der Denar zwischen 134—114 v. Chr.

Abb. 1177. Denar des L. Pomponius Molo, Gew. 3,88 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXIX, 11).

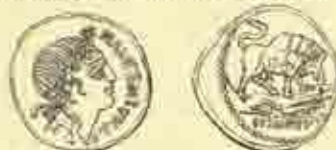
Apollokopf mit Lorbeerkrantz. L. POMPONIVS MOLO. Kehrseite: Numa Pompilius mit Diadem und Litmus vor einem brennenden Altar, zu dem ein Bock herbeigeführt wird; darunter NVMA POMPII, als Hinweis



1177

auf die Familientradition der Pomponier, welche sich von Pompo dem Sohne des Numa herleiteten. Geprägt zwischen 104—84 v. Chr.

Abb. 1178. Denar der Italiker aus dem Bundesgenossenkrieg (91—88), im Durchschnittsgewicht dem der römischen Denare durchaus entsprechend (Paris;



1178

Laynes Choix pl. I n. 7). Frauenkopf mit dem Ephrenkrantz (Libera?), anderwärts ein dem Kopf der Roma bis ins Einzelne nachgebildeter Frauenkopf mit dem Flügelhelm und der Beischrift ITALIA. Kehrseite: der italische Stier, welcher die römische Wölfin niederwirft, mit oskischer Beischrift *g. paapi*; C. Paapius, der Feldherr der Italiker.

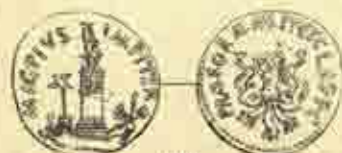
Abb. 1179. Denar des Sulla; Gewicht 3,75 g (Paris; Mommsen-Blacas XXXI, 2). Kopf der Roma, L. MANIVS PRO QVAESTORE, Jupiter den Lorbeerzweig



1179

in der Hand auf dem von einer Quadriga gezogenen Wagen, Viktoria schwebt mit dem Kranze auf ihm herab, L. SVLLA IMPERATOR. Geprägt zwischen 88—81 während des mithradatischen Kriegs, vermutlich in Griechenland; dadurch erklärt es sich, daß derselbe Typus auch in Gold (Gew. 10,80 g) vorkommt.

Abb. 1180. Denar des Sextus Pompeius; Gew.



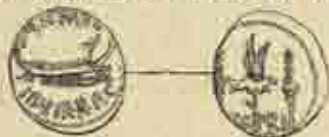
1180

3,53 g (Samml. Blacas; Mommsen-Blacas XXXII, 14). Der Leuchtturm von Messina, bekrönt mit der Neptun-



statue, davor liegt ein Kriegsschiff, worauf vorn ein römischer Adler, hinten ein Dreizeck angebracht ist: *MAGNUS PIVS IMPERATOR ITERUM*. Kehrseite die *Skylia* in zwei Fischschwänze endigend, vorn mit drei Hundeleibern, holt mit dem erhobenen Steuerruder zum Schlage aus: *PRAEFECTVS ORAE MARITIMAE ET CLASSEI SEMITAE CONSUL*. Der Typus bezieht sich auf den Seesieg, welchen Sextus Pompeius im Jahre 45 in der Straße von Messina davontug mit der ihm vom Senat zum Kampf wider die Triumvirn übertragenen Flotte; der Siegespreis war für Pompeius Sicilien geworden.

Abb. 1181, Legionsdenar des Triumvir M. Antonius; Gewicht 5,69 g (Paris; Mommsen-Blacas XXXIII, 2). Kriegsschiff nach links fahrend: *ANTONIVS AVGV*



1181

*IVIR Rei Publicae Constitutendae*. Kehrseite: Legionsadler mit zwei Kohortenzeichen, *LEGIO PRIMA*. Erfindung des Antimius war es, während des Bürgerkrieges im Namen der Legionen Denare auszugeben, um den Truppen damit zu schmeicheln.

Charakteristisch für die römische Denkweise ist die Vorliebe für historische Reminiscenzen in den Kehrseitentypen des Silbergelds, wobei bald auf die Abstammung der Gens hingewiesen wird, wie bei Denaren Cäsars der plus Aeneas (s. oben S. 31 Abb. 33), bei denen der Pomponius und Calpurnius der Numa, bald auf bestimmte Ereignisse, wie bei M. Aemilius Scaurus die Unterwerfung des Nabataer-königs Arotas, bei den Metellern die Beziehung auf den Metellus Macedonius. In der Darstellung zeigt sich, obwohl nur vereinzelt, so bei der *Skylia* des Sextus Pompeius, bei dem gleichfalls in Vorderansicht gestellten Aufgang des Sol des A. Manlius (Mommsen-Blacas XXVII, 13; Cohen, *Médaillles de la république rom.* LXXV), bei der geflügelten *Aurora*, welche das Gespann des Sol heraufführt (s. Plautia, Cohen n. a. O. XXXIII), eine allerdings bloß für das Flächrelief dieser Münzen mögliche Anlehnung an Vorbilder aus der Malerei.

In der künstlerischen Ausführung der Münzen tritt ein erheblicher Fortschritt am Ende der Republik ein, einerseits weil viele Münzen dieser Zeit während der Bürgerkriege in den Griechenstädten der kleinasiatischen Küste geprägt sind, andererseits aber hat die Begründung der Monarchie offenbar viel dazu beigetragen, griechische Künstler nach Rom zu ziehen. Der Aureus des Augustus (Abb. 178 oben S. 227) ist griechische Arbeit, mag er nun in Rom oder, wie man angenommen hat, in Kleinasien entstanden sein.

Für den Verlauf, welchen die Prägekunst während der Kaiserzeit genommen hat, muß auf die besondern Artikel (der einzelnen Kaiser) verwiesen werden. Den hervorragenden Leistungen in der augustischen Zeit folgt eine zweite Blüte unter Hadrian und seinen nächsten Nachfolgern (Goldmünze der jüngeren *Faustina*, vgl. oben S. 236; Abb. 1182, nach Cohen VI pl. V), dieselbe ist in besonderem Grade den Bronze-



1182

münzen zu gute gekommen, welche in den Porträtköpfen treffliche Arbeiten anzuweisen haben, wogegen die Kehrseitenbilder zwar die Frische der älteren griechischen Künstler nicht mehr erreichen, den Leistungen der Neuzeit aber noch immer als muster-gültige Vorbilder vorgehalten werden können.

Litteratur. Joseph Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, Viadobonae 1792–98, 8 Bde.; dazu Addenda, Viadobonae 1826. — T. E. Mionnet, *Description des médailles antiques grecques et romaines*, Paris 1806 bis 1819, 7 Bde.; *Supplément*, Paris 1819–37, 9 Bde. — Friedländer und A. v. Sallet, *Das Königl. Münzkabinett*, Berlin 1872, 2. Aufl. oblas 1877. — B. V. Head, *Synopsis of the contents of the British Museum Department of coins and medals: A Guide to the coins of the ancients*, ed. II London 1881. — W. M. Leake, *Numismata hellenica*, London 1854; *Supplément* Ib. 1859. — A catalogue of the greek coins in the British Museum, London (bearbeitet von R. S. Poole, B. V. Head, P. Gardner), seit 1872 im Erscheinen. — F. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, Paris, Leipzig 1883; dazu *Choix de monnaies grecques* de F. Imhoof-Blumer, Ib. 1870, ed. II Ib. 1883. — H. Cohen, *Description générale des monnaies de la république romaine communément appelées médailles consulaires*, Paris 1857. — Baron d'Ailly, *Recherches sur la monnaie romaine depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste*, Lyon 1864, 4 Teile. — H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médailles impériales*, Paris 1859–68, 7 Bde.; dasselbe, 2. édition (continué par Fénardent) Ib. 1880 ff. — W. Froehner, *Les médaillons de l'empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Pricus Attale*, Paris 1878. — A. Boeckh, *Metrolologische Untersuchungen über Gewichte, Münzfasse und Mafse des Altertums in ihrem Zusammenhange*, Berlin 1838. — Th. Mommsen, *Geschichte des römischen Münzwesens*, Berlin 1860, und *Histoire de la monnaie romaine* par Th. Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas, Paris 1865–75, 4 Bde. —



F. Hultsch, Griechische und römische Metrologie, Berlin 1881, 2. Bearb. 1882. — J. Brundis, Das Münz-, Maß- und Gewichtswesen in Vorderasien bis auf Alexander d. Gr., Berlin 1866. [W.]

#### Mütze = Kopfbedeckungen.

**Musen.** Daß die Musen (buchstäblich: die »Sinnen- den«), die Töchter des Zens, welche schon Homer zur Eingebung des Gesanges anruft, ursprünglich die Nymphen begeisternder Quellen waren (wie auch meist angenommen wird), scheint durch Hauptorte ihrer Verehrung, namentlich auf dem quellenreichen Helikon an der Aganippe und der Hippokrene, festzustehen. Die rauschenden Quellen in stillen Hainen und Wiesenthälern, sowie auf den sonnigen Höhen Pieriens, luden von selbst zu stiller Sammlung und Dichtung ein, und der Gesang und Tanz, womit die Jugend unter Anleitung der Sängere Nymphen zu feiern pflegte, wurde ihrer eignen Anregung verdankt, schon das Wesen und Walten der göttlichen Jungfrauen selbst zu verkörpern. Und so dachte man sie ganz natürlich, wie sie im Chorreigen singend und tanzend selber den Palast des Vaters Zeus mit lieblichem Klange erfüllen und die Festlust mehren, wie sie zunächst die Macht und die Thaten der Götter feiern, dann aber auch die sterblichen Helden preisen und zuletzt sogar dem Landmanne weise Lehren einprägen durch den Mund ihres Priesters Hesiodos, der am Helikon seine Schafe hütet (Hes. Theog. 22 ff.). Aus der Natur des ordnungsmäßigen Choranzes ergibt sich, daß ihr Verein nicht wie bei Chariten und Horen auf die Dreizahl beschränkt blieb, sondern bald (schon bei Homer u. 60) zur Neunzahl sich erhob (drei Reihen zu je drei Mädchen) und fixierte, und daß ihre Namen meist in adjektivischer Form die Lust und den Reiz des Gesanges und Tanzes ausdrücken: Kleio (die Preisende, Rühmende), Euterpe (die Ergötzende), Thaleia (die Blühende, Fröhliche), Melpomene (die Singende), Terpsichore (die am Reigen sich Ergötzende), Erato (die Liebliche, Anmutige), Polymnia (die Sangreiche), Urania (die Himmlische), endlich Kalliope (die Schönstimmige), welche zuletzt und ausdrücklich als die Führerin des ganzen Chors genannt wird und gewissermaßen als Vorsängerin, Dirigentin zu betrachten ist. Sobald nun Apollon, insbesondere in Delphi, seine furchtbare Natur als Bogenschütz mit dem hebeltsvollen Wesen des Propheten vertauscht hatte und als Sänger im langen Talare erschien, wurden auf priesterlichen Anlaß die singenden Musen ihm zugeführt, unter seinen Schutz gegeben und allmählich so eng mit ihm verknüpft, daß nach Hesiods Lehre (Theog. 94) alle Dichter und Sänger als (geistige) Söhne Apollons und der Musen anzusehen sind.

Bei der Betrachtung der Kunstdarstellungen ist nun durchaus festzuhalten, gegenüber der auf spät-römischen Ausläufern beruhenden modernen Tra-

dition, daß die ganze ältere Kunst noch nichts von einer zufälligen Verteilung der Attribute und Thätigkeiten unter die einzelnen Musen weiß. Auf älteren Vasenbildern haben sie alle dieselbe Bekleidung und sorglos verteilte Attribute, namentlich musikalische Instrumente, Harfen und Flöten; aber auch den Thyrsos, dann Schriftrollen oder Kästchen für dieselben oder endlich Kränze und Blumengewinde; ihre Gestalten sind die anmutiger Frauen, oftmals nicht sehr unterschieden von Sterblichen (Schwankend ist die Auffassung z. B. oben S. 16 Abb. 18 in dem Adonishilde.) Sitzend oder stehend bilden sie lebendige Gruppen; zu denen oft Apollon oder mythisch berühmte Sänger, wie Linos oder Musaios, hinzugefügt werden, ohne daß jedesmal die Neunzahl erreicht wird. »Denn es ist die gewöhnliche Art der griechischen Kunst, bei größeren Zahlvorstellungen nur durch einzelne Mitglieder an das Ganze zu erinnern.« Nicht selten ist der musische Dreiverein: Saitenspiel, Flöten und Gesang (letzterer durch eine Notenrolle angedeutet) bezeichnend bei den Musen wie bei den Sirenen (& Art.) die Gesamtheit der musikalischen Thätigkeit. Man findet aber daneben so ziemlich alle andern Zahlen vertreten und auch die Namen vielfach ungewöhnlich variiert (z. B. Ἐρμηνόχορη, Χοροπόκη, Μελόχορη, Μελέχορη; vgl. Jahn, Annal. 1852 p. 204; Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße S. 34; Michaelis, Thamyris u. Sappho S. 12. Eine charaktervolle Zeichnung auf der Vase Mon. Inst. V, 37. Auf einer sehr schönen Münchener Vase (N. 805; abgeb. Arch. Zig. 1860 Taf. 139) sind drei Musen mit Saitenspiel beschäftigt (abgeb. unter »Saiteninstrumente«), zwei blasen die Doppelflöte, eine singt mit der Notenrolle, drei halten Schmuckkästchen (oder Kästchen mit Schriftrollen). Die Hesiodische Zahl und Benennung erscheint aber auch schon auf der altattischen Françoisvase (abgeb. unter »Thetis«), wo die Musen ganz gleich gebildet sind und ehrbar steife Bekleidung tragen, ohne alle Attribute (bis auf Kalliope, welche den Zug führend allein in der Vorderansicht gemalt ist und eine ländliche Hirtenflöte von 2 Rohren an den Mund hält. — Ziemlich oft sind auf Vasenbildern mit dem Wettstreit des Marsyas mehrere Musen zugegen als Richterinnen oder nur zuhörend. Vor dem stehenden Musaios, der eine Lyra hält, spielt Terpsichore sitzend auf einer großen Kithar, und hinter ihr steht Melpomene mit zwei Flöten auf einem schönen Vasenbilde (Mon. Inst. V, 37).

Statuarische und Relieffdarstellungen aus älterer Zeit sind nicht erhalten, obwohl von namhaften Künstlern, wie Ageladas, Kanachos, Aristokles, Musenstatuen mit Lyra, Barbiton, Syrinx und von Kephalosodotos eine Gruppe von drei und eine andre von neun Musen in dem helikonischen Heiligtume angeführt werden (Paus. 9, 30, 1). Außerdem erwähnen



wir nur die den Apollon nebst Artemis und Leto umgebende Gruppe der neun Musen im Giebelende des delphischen Tempels (Paus. 10, 19, 3; vgl. Brunn, *Kunstgesch.* I, 247 f.).

Die Einfachheit der Komposition und die Gleichartigkeit aller neun Schwestern, welche wir auch in diesen Werken voraussetzen dürfen, erleidet eine bedeutende Umwandlung in den Bildungen der jüngeren Epoche, als deren Wendepunkt wir die Zeit Alexanders annehmen dürfen. Der Beginn einer eigentlich wissenschaftlichen Forschung seit Aristoteles und die damit bald eintretende Scheidung der einzelnen wissenschaftlichen und künstlerischen Fächer, innerlich angebahnt durch die ästhetisch-kritische Reflexion, äußerlich gefördert durch Gründung großer Bibliotheken, führte allmählich auch zu einer unterscheidenden Charakteristik der Vertreterinnen einzelner Kunstzweige und Wissenschaften. Jeder Muse wird jetzt ein besonderes Fach zugewiesen, für welches man ein stehendes Attribut anwendet. Mehrere Denkmäler beweisen allerdings, indem sie Zwischenstufen darstellen, daß der Übergang zu jener gewissermaßen fachwissenschaftlichen Charakteristik, wie wir sie auf römischen Sarkophagen finden, einen längeren Zeitraum erfordert und daß die einzelnen bedeutenderen Künstler suchten und tasteten. So z. B. auf einem Altarrelief (abgebildet und erörtert von Trendelenburg, *Berl. Winckelmannsprog.* 1876) ist der Chor der neun Schwestern sehr hübsch in drei Gruppen von je drei Figuren nach den drei Dichtungsarten der Lyrik, Epik und Dramatik zerfällt, so daß die Muse mit dem Globus fehlt und zwischen Tragödie und Komödie noch kein Unterschied besteht. Auf dem Relief des Archelaos mit der Apotheose Homers (s. oben Abb. 118 S. 112) finden wir zunächst dem Apollon Polyhymnia in der für sie typischen Stellung, den Arm eingehüllt in das weite Gewand und aufgestützt, die Hand unter dem Kinn gelegt in tiefem Sinnen, den Blick gespannt auf den Gott gerichtet. Die übrigen Schwestern sind paarweise gruppiert: zunächst Urania mit Terpsichore, die Sternkundige mit der ernsteren, tiefinnigen Chorlyrik, dann in der Oberreihe links Kalliope mit der Schreiftafel das Epos lebhafte deklamierend und neben ihr Klio mit der Rolle, nunmehr die Muse der Geschichtsschreibung. Erato mit der kleinen Leier und Euterpe mit zwei Flöten haben beide den Blick zum Himmel gerichtet, sie vertreten das Liebeslied und die fröhliche Lyrik; endlich ausgelassen herabtanzen Thalia und im Gegensatz majestätisch dastehend und ernst zum Zeus anblickend Melpomene; jene also schon als Komödie, diese als Tragödie gedacht, aber noch nicht durch Masken oder sonst etwas gekennzeichnet.

Aus Ambrakia, der Residenz des Königs Pyrrhos, brachte der Konsul Fulvius Nobilior im Jahre 189 v. Chr. unter der reichen Beute auch Statuen der

neun Musen mit nach Rom, die im Tempel des Hercules Musarum aufgestellt wurden und uns aus Münzen der *gens Pomponia* bekannt sind (Cohen *méd. cons.* 34, 4—15; Oberg, *Musarum typi numis expressi* Berol. 1873). Hier findet sich schon die tragische Maske nebst Keule für die Tragödie, die komische Maske nebst Hirtenstab für die Komödie, der Globus nebst Stab für die Astronomie. (Die Einführung der Sternkunde unter die Musen ist wahrscheinlich der alten Lehre des Pythagoras von der Harmonie der himmlischen Sphären zu verdanken.) Auch in der Säulenhalle der Octavia stand vom der Hand des rhodischen Künstlers Philiskos Apollon nebst Artemis und Leto umgeben von den neun Musen (Plin. 36, 34). Mehrere erhaltene Statuenreihen vergegenwärtigen uns die nun erfolgte Umwandlung, durch welche immer mehr an die Stelle von Tanz und Gesang eine zünftige Gelehrsamkeit gesetzt wird, die zuletzt neben andern Schreibgerät auch das Tentafel nicht entbehren kann. Am vollständigsten und hervorragendsten ist zunächst die in der Villa des Cassius zu Tivoli ausgegrabene, im Musensaal des Vaticanus aufgestellte Reihe von sieben sitzenden Musen, dann die in Ildefonso befindliche, gleichfalls sitzend; ferner neun Musen in Stockholm, stehend gebildet (Abbildungen bei Clarac pl. 497—538); endlich acht herculanensische Wandgemälde (es fehlt Euterpe), jetzt im Louvre befindlich, die mit Namen versehen sind (abgeb. Wieseler II, 734—741). Die Betrachtung dieser und zahlreicher anderer Musenbildwerke zeigt übrigens, daß in der Bildung und Ausstattung der einzelnen Figuren dem Belieben der Künstler keine enge Grenze gezogen war, und daß nur wenige Typen (und wahrscheinlich sind diese die am frühesten erfundenen) eine kanonische Geltung erlangt haben.

Zu den letzteren gehört und nimmt den ersten Rang hinsichtlich der Erfindung ein Melpomene, welche als die Muse der Tragödie charakterisiert wird und in einer Reihe von Skulpturen vorliegt. Sie zeigt sich entweder aufrecht dastehend (so in einer Kolossalstatue im Louvre) oder in der eigentümlichen Stellung mit aufgestütztem Fuße, welche in mehreren übereinstimmenden Statuen erhalten ist. Wir geben die im vaticanischen Musensaal befindliche, Abb. 1183, nach Photographie. Der Künstler hat eine wahrhaft erhabene Erscheinung geschaffen, die von den andern zierlichen Musengestalten sonderbar absticht. Melpomene ist in das tragische Theaterkostüm gekleidet: ein langer faltenreicher Chiton mit Überschal und Ärmeln fällt bis auf die Füße herab (ποδήρης, *tunica talaris*), welche mit Lederschuhen (*calceus*) bedeckt sind. Den Mantel hat sie über die linke Schulter geworfen und hält das andre Ende um den rechten Arm geschlungen. Der breite, hochstehende Gürtel (μωχαλαύρα) erhöht noch ihre Gestalt, welche durch



den hoch auf einen Felsblock gestellten linken Fuß einen männlichen Eindruck hervorbringt. Der Oberkörper ist dabei gerade emporgerichtet und der linke Arm, welcher das Schwert hält, liegt nur lose auf dem Knie. In der gesenkten Rechten trägt sie die tragische Maske. Das Gesicht hat ernste, fast strenge Züge; die edle Stirn wird von einer reichen Lockenfülle umrahmt, in welche dionysisches Weinlaub eingeflochten ist. So schildert sie Ovid. *Amor.* III, 1, 11:



1183 Melpomene. (Zu Seite 950.)

*venit et ingens violenta Tragedia passu: fronte comae torva; pulla saecbat humi* (d. h. schleppte nach). Variationen sind: anstatt des Schwertes führt sie die Keule oder einen kurzen Dolch; oder sie hat die Maske wie einen Visierhelm über den Kopf gelegt und das Kinn in die Hand gestützt; oder sie hat selbst des Herakles Löwenhaut über den Kopf gezogen. Das Aufsetzen des Fußes bedeutet nach K. Lange »Kraft und Majestät«, nach Gerhard »Ruhe nach tragischer Aufregung«; nach Wieseler ist die Muse »in Nachdenken versunken und voll erhabener Würde«. Dem Unterzeichneten scheint die etwas unweibliche Geprächtheit der Stellung auf heroische Männlichkeit

und Erhabenheit der Sprache, sowie die Gewalttätigkeit des Ausstiegs auf den Felsen auf die steile Gedankenhöhe der Tragödie gedeutet werden zu müssen.

Einen feinen Gegensatz zu Melpomene bildet die zartere Gestalt der Thalia, welche die komische



1184 Thalia.

Dichtung repräsentiert. Wir geben in Abb. 1184, das vatikanische Exemplar (nach Photographie). Ähnlich, doch leichter und zierlicher bekleidet als jene sitzt sie träumerisch auf ihrem Felsen neben der komischen Maske, in der linken Hand das bacchische Tamburin (*τρουναριον*) aufstützend, in der rechten den Hirtenstab (*pedum*) führend. Ihr schmales, anmutiges Antlitz umkränzt ein Ephyraegewinde. Oft erscheint sie indessen in lebhafterer Erregung, selbst halbnackt (auf Gemmen). Der Krummstab, welcher die »ländliche Muse« bezeichnet, kommt auch bei Schauspielern auf Gemälden vor.

Unter den übrigen Typen ist nur noch einer von besonders reizvoller Erfindung: Polyhymnia hat





1163 Polyhymnia. (Zu: Sufe 013.)

den faltenreichen Mantel straff um den rechten Arm gezogen und pflegt auch in dieser Gewandhaltung den Ellenbogen auf den Felsen oder ein Postament zu stützen; so schon in der Apotheose oben Abb. 118 und auf einer Marcyassase (Arch. Ztg. 1869 Taf. 18), wo überhaupt schon plastische Originale von Nymphen und Musen nachgeahmt sind. Das schönste Exemplar dieser Art ist in Berlin, hier Abb. 1185 (nach Photographie). — Zu bemerken ist, daß auch die Mutter der Musen, Mnemosyne (d. h. die Erinnerung), welche zusammen mit den Töchtern vorkommt (z. B. Paus. I, 2, 4; VIII, 47, 2), in ähnlicher Stellung abgebildet zu werden pflegt; mit verhaltenen Händen steht sie ruhig sinnend da. So eine mit Inschrift bezeichnete Statue am Eingang in die Rotunde des Vaticans (Millin, G. M. 21, 62; vgl. Braun, Ruinen Roms S. 508).

Die Zahl der römischen Sarkophage mit dem Musenchor, welche Dichtern oder Gelehrten als Ruhstätte dienten, ist nicht gering; Aufzählungen Annal. 1861 p. 122 Note. Zuweilen ist die Bildnisfigur des Verstorbenen in der Mitte angebracht, daneben Apollon oder Athena oder beide. Die Komposition ist meist unbedeutend; nur auf den älteren besseren Exemplaren sieht man einigermaßen lebendige Gruppen gebildet und anstatt gehäufte Attribute mehr variierte Stellungen, auch durch Lorbeerbäume den helikonischen Hain angedeutet; so z. B. Annal. 1871 tav. DE. Auf einem Townley'schen Sarkophage (abgeb. Millin, G. M. 20, 64) aus verhältnismäßig guter Zeit sind die Mädchen paarweise in schönverzierte Säulennischen gruppiert; einerseits Kalliope und Klio, als die beredtesten, gegenüber Polyhymnia und Urania als die schweigsamsten; weiter der Mitte zu gesellt sich das Drama mit dem Saitenspiel, nämlich Terpsichore ist zu Melpomene, Erato zu Thalia gestellt; in der Mittelnische steht Euterpe, die auch als Vorsteherin der Totenklage gilt, Ovid. Fast. VI, 659 (nach Gerhard). Als Musterbeispiel der Gleichförmigkeit halberstarrter Typen pflegt man gemeinhin einen früher im Capitol, jetzt im Louvre befindlichen Sarkophag zu bezeichnen (abgeb. Clarac pl. 205, 45), der die Besonderheit aufweist, daß außer den neun Schwestern, welche die Vorderseite einnehmen, auf den Seitenflächen nochmals rechts der sitzende Homer in Unterredung mit der vor ihm stehenden und ein Buch darreichenden Kalliope, links ebenso Sokrates mit Erato gruppiert erscheint. Wir geben statt dessen den noch nicht publizierten und nur wenig ergänzten Musensarkophag der Münchener Glyptothek (N. 188), nach Photographie (Abb. 1186), mit der Beschreibung Bruns. Vor einem den Hintergrund bildenden Vorhange stehen, rechts vom Beschaner beginnend: Apollo vom Gesange ausruhend, indem er die Rechte auf das Haupt legt und die Linke auf die Leier stützt, die auf einem Pfeiler steht; neben ihm ein Greif,



1186 Musensarkophag.



Polyhymnia ohne Attribut ganz in ihren Mantel gehüllt; Urania mit einem Stabe auf die Himmelskugel in ihrer Linken deutend; Melpomene mit der tragischen Maske und der Keule; Erato mit der großen Leier; Euterpe mit zwei langen Flöten; Minerva auf ihren Speer gelehnt, zu ihren Füßen die Erde; Thalia mit der komischen Maske und einem Hirtenstabe, neben ihr auf niedrigem Pfeiler noch eine zweite Muske; Terpsichore mit der auf einen Pfeiler gestellten Schildkrötenleier; Kalliope mit dem Täfelchen und Kithar, auf einen Pfeiler gelehnt, mit der Schriftrolle. Sämtliche Muses sind auf der Stirn mit den Federn der Sirenen geschmückt. Über den letzteren Umstand vgl. Art. »Sirenen« mit Abbildung. — Seltsamerweise sind sogar an dem Sarkophage eines frühverstorbenen gelehrten Jünglings die Figuren der Muses in männliche Gealten mit den gewöhnlichen Attributen umgewandelt (abgeb. Millin, G. M. 24, 76).

(Bm)

## Musik.

### a. Die Systeme.

Den Ausdruck «Lage» für das kleinste Ganze, zu welchem sich eine Anzahl von Buchstaben verbindet, scheinen die Grammatiker von den Musikern entlehnt zu haben. Diese bezeichneten nämlich mit demselben Ausdruck das kleinste System von Tönen, das man auf der Lyra buchstäblich mit einem Griff umspannen konnte (Nikom. Harm. p. 16). Es war das ein Komplex von vier Tönen und führte gewöhnlich den Namen Tetrachord. Waren in ihm die drei Intervalle so geordnet, daß das kleinste dem tiefsten Ton zunächst lag, so hieß das Tetrachord ein dorisches (*e f g a*), lag jenes Intervall in der Mitte, so hieß das Tetrachord phrygisch (*d e f g*), lag es aber oben, so war das Tetrachord lydisch (*c d e f*).

Die siebenstimmige Lyra enthielt in ihrer Grundstimmung zwei dorische Tetrachorde, welche so mit einander verbunden waren, daß der Haupt- und Grundton des Ganzen in der Mitte lag und beiden Tetrachorden gemeinsam angehörte. Nicht mit Rücksicht auf die Tonhöhe, die wohl etwas tiefer sein mochte, sondern mit Rücksicht auf einfache oder abgeleitete Töne setzen wir die älteste diatonische Stimmung der Lyra folgendermaßen an. (Nikom. p. 23):



Schon Terpander erweiterte die Stimmung nach oben bis zum hohen *e*, wobei nicht ganz feststeht, ob er die drei obersten Saiten *b d' e'* stimmte (Nik. p. 9), oder ob nach jener Weise, die dem Pythagoräer Philolaos zugeschrieben wird, auch er bereits zu stimmen pflegte: *a c d' e'* (Nikom. p. 17, Erach mit Gruber, Hallische Encyklop. Sect. II Bd. 36 S. 313).

Das Verdienst, die Oktave vervollständigt zu haben, schreiben die einen dem Pythagoras von Samos oder seinem Landsmann Lykaon zu, andere dem Simonides von Keos (Encykl. ebenda S. 316). Dem System der verbundenen Tetrachorde (*συνεστωρ*) stand nun das jüngere der getrennten Tetrachorde (*διζευγμένωρ*) gegenüber mit folgenden Tönen:



Teils der Name Hyperhypate für die neunte Saite, teils die Einrichtung der Instrumentalnoten beweist uns, daß der Fortschritt sich demnach den tiefen Tönen zuwandte. Wenn nun Ion von Chios sein Instrument also anreden konnte: »In zehn Stufen enthältst du, elfsaitige Leier, dreimal die harmonische Kousonanz« — so scheint es, daß bei ihm zu den beiden Tetrachorden der *μικρὴ ε—α* und der *διζευγμένωρ h—e'* bereits das der *μεγὰρ* gefügt worden war: *H e d (e)*, die Namen der Saiten waren hier dieselben wie in dem mittleren Tetrachord *παρὰ* oder oberste, *παρὰπαρὰ* oder nächstoberste und *ὑπὸ* oder Zehnfingersaite; der alte Name Hypermese war bereits außer Gebrauch. Da übrigens ein System von elf Saiten in Griechenland den Namen des »kleineren vollkommenen« führte (Eukl. Harm. p. 17), liegt die Frage nahe, ob Ions Verse nicht vielmehr dieses System im Auge hatten, das sich mit Benutzung des Synommeneon-Tetrachords von *A* bis *d'* erstreckte. Das ist aber darum nicht ganz wahrscheinlich, weil dieses tiefe *A* allein unter allen Tönen im Griechischen eine männliche Namensform hat. Während nämlich alle übrigen adjektivisch geformten Namen weibliches Geschlecht haben und offenbar *χορδή* ergänzen lassen, ist der tiefste Ton allein mit der Maskulinform *Προοκτανδανόμενος* benannt, gehörte also bei seinem Auftauchen jedenfalls keinem Saiteninstrument an. Sollte aber jemand zu der skeptischen Frage sich veranlaßt sehen, ob es wohl denkbar sei, daß man zur Zeit Ions lieber ein hohes *e'* aufgespannt habe als ein tiefes *A*, die unentbehrliche Oktave des Grundtons *a*, so antworte ich: die harmonischen Bedürfnisse der Griechen waren von den unsrigen gewaltig verschieden, und nach Plutarch Mus. c. 19 hatten sie zu Begleitung ihrer Gesänge die Nete Diezeugmenon allerdings nötiger als den Προκτανδανόμενος.

Die wachsende Vorliebe der Musiker für lydische Harmonie hat, wie ich glaube, den Timotheos von Milet veranlaßt, seiner Zither eine hohe *f*-Saite zu geben (Censorinus fr. 12; Hall. Encykl. S. 319; vielleicht ist auch der Ausdruck *καρπυζοειδὲς* bei Plutarch, Mus. 37 hierher zu beziehen), und mit dieser Saite, die für Umbildung des Systems in



andere, nicht dorische Grundharmonien eine verhängnisvolle Wichtigkeit erlangt zu haben scheint, beginnen die Gesangsnoten ihr Alphabet.

Nachdem endlich zu den genannten dreizehn Saiten oben noch ein hohes  $g'$  und  $a'$  gefügt war, hatte das sogenannte »größere vollkommene System« seinen Abschluß gefunden.



Diese Doppeloktave, die vermutlich schon dem Aristoxenos bekannt war, bildete die Grundlage für das Tonsystem des Altertums, und wo Ptolemäos die  $\delta\omega\alpha\mu\alpha\iota\kappa\alpha\ \kappa\alpha\tau\alpha\ \delta\epsilon\sigma\iota\varsigma$  (Benennung nach der natürlich gegebenen Lage, stets ohne Nennung einer speziellen Tonart) anwendet, da hat er dieses Grundsystem im Auge. Über die Benennung  $\kappa\alpha\tau\alpha\ \delta\omega\alpha\mu\iota\kappa\alpha\ \sigma\pi\alpha\tau\iota\sigma\mu\alpha\tau\iota$  oder  $\lambda\omicron\beta\iota\omicron\upsilon$  berichten wir unten bei Gelegenheit der Transpositionsskalen. Es wurde nämlich mit der Zeit das vollkommene System ganz wie unsere heutige Dur- oder Moll-Tonleiter auf eine Menge anderer Tonstufen, namentlich auf höhere, transponiert, so daß der Gesamtumfang der Töne etwas über drei Oktaven betrug. Derselbe reichte, wenn wir  $\alpha$  als Grundstufe festhalten, von  $E$  bis  $f\sharp'' =$  nach Alypius aber, dessen Grundstufe  $b$ , dessen Normaloktave  $f$  bis  $f'$  geworden ist, von  $F$  bis  $g''$ .

#### b. Die $\gamma\epsilon\nu\eta$ oder Klanggeschlechter.

Unsere heutige diatonische Tonleiter ist nicht etwa so sicher in den natürlichen Verhältnissen der Töne begründet, daß die Menschen dieselbe auf den ersten Griff sofort hätten finden müssen. Unter den physikalischen Aliquotönen kommt die dritte Oktave unserer diatonischen Skala am nächsten, sie enthält aber nur die Töne:

$c$	$d$	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c'$
8	9	10	11	12	13	14	15

Es fehlen ihr also die Töne  $f$  und  $a$ ; dafür bietet sie drei unreine Töne, mit denen wir nicht viel anzufangen wissen. Die siebenstufige Skala kam erst zustande, als man sich sagte, das zwischen  $g$  und hoch  $c$  bestehende Verhältnis der Quarte ( $12:16$ ) lasse sich auch auf die untere Hälfte der Oktave übertragen:  $c:f = 8:10\frac{1}{2}$ , und als man ferner herausgefunden, daß die Terz dieses neu eingesetzten Tones die passendste Ausfüllung der zwischen  $g$  und  $b$  bestehenden Lücke ergebe.

Manche Völker, wie Chinesen, Galen u. a. begnügen sich mit Tonleitern von fünf Stufen, in Griechenland scheinen phrygische Flötenspieler etwas Ähnliches einzuführen im Sinne gehabt zu haben. Wenigstens berichtet Aristoxenos (bei Plutarch, Mus. c. 11) von einer Art enharmonischer Melodieführung des Olympos, welche auf die Lichanos gänzlich verzichtete und von dem Tetrachord der Mese nur die drei Töne  $e$ ,  $f$  und  $a$  verwandte. Später erst habe man, so lautet die Nachricht in etwas rätselhafter Weise weiter, für phrygische und lydische Gesänge den Halbton  $e$   $f$  in zwei Vierteltöne zerlegt.

Die Griechen aber kannten von alters her auf ihrer Lyra sieben Töne, die sie sich in Übereinstimmung mit den Chaldaern an sieben Planeten-Gottheiten verteilt dachten; so war denn bei ihnen von jeher ein jedes Quartintervall ( $e-a$  so gut wie  $a-d'$ ) durch zwei Zwischentöne geteilt. Indes nur die äusseren Grenztöne der Quarte hatten eine bestimmt meßbare Tonhöhe, für sie stand das Verhältnis 8:4 unerschütterlich fest. Das Diezengrunnsystem liefs für die vier Töne  $e$ ,  $a$ ,  $b$ ,  $c'$  eine sicher bestimmte und in Zahlen berechenbare Höhe zu, denn man kannte auch das Verhältnis der Quinte  $= 2:3$ . Die beiden Zwischentöne aber, mit welchen jedesmal das Tetrachord auszufüllen war, liefsen sich keineswegs so genau fixieren und wurden demnach sehr verschieden gestimmt. Der Gesang war ja ohnehin nur eine Art gesteigerter Deklamation. Wie im gregorianischen Altargesang noch jetzt jede Melodie einen vorherrschenden Ton hat, welchen der Vortrag am häufigsten berührt (die sogenannte Dominante), so dürfen wir nach Aristoteles, Probl. 19, 20 annehmen, daß im Altertum die Stimme des Vortragenden am längsten auf der Mese verweilte, daß sie sich selten über dieselbe erhob und sich zum Schlusse in Intervallen, deren Maß grofsenteils in das Belieben des Sängers gestellt war, auf die Hypate herabsenkte. (Vgl. Arist. Probl. 19, 4 und 33 und dazu Helmholtz, Tonempfindungen Abschn. 13.) Wir würden von dieser unbestimmten Intonation wahrscheinlich wenig oder nichts wissen, wenn nicht die Kitharoden oder Auletai, welche eine solche Melodie auf ihren Instrumente mitspielen, vielleicht sogar in Noten aufschreiben wollten, auf genaue Fixierung der üblichen Tonhöhe jener Zwischenstufen bedacht gewesen wären. Ihnen haben wir vermutlich die Aufstellung der drei Klanggeschlechter zu danken, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen.

Die Art, auf welche die Saiten in den einzelnen Geschlechtern gestimmt waren, zeigt folgendes Schema, in welchem wir das um einen Viertelton erniedrigte  $f$  mit  $\delta$  (bisanz) bezeichnen:

Diatonisch	$e$	$f$	$g$	$a$
Chromatisch	$e$	$f$ ges		$a$
Enharmonisch	$e$ $\delta$ $g$ $a$			



Denken wir uns die Parypate (*f*) als abwärts führenden Leitton in recitierendem Vortrag gebraucht, so ist nichts natürlicher, als daß dieser Ton sich dem Tone *e*, in den er sich endlich auflösen soll, schon vorher unmerklich nähert. Ähnliches müssen wir für die Lichanos (*g*) annehmen; wenn die Recitation auf *e* anhub und dem Schlusse auf *e* zustrebte, könnte auch dieser Ton vom Zuge der Melodie mitgerissen und erniedrigt werden.

Aristoxenos nimmt (p. 24 und 50 Meib.) auch noch Chroai oder Schattierungen neben den Geschlechtern an, hebt aber ausdrücklich hervor, daß auch damit keineswegs alle denkbaren Fälle erschöpft seien; denn die Parypate könne auf jedem Punkte zwischen *f* und *g* ihre Stelle finden, und ebenso könne auf jedem Punkte zwischen *g* und *ges* die Lichanos angesetzt werden. Der Name aber — und, fügen wir hinzu, mit geringer Einschränkung auch die Note — bleiben trotz all dieser Verschiedenheiten dieselben, weshalb auch wir am besten thun, jede Lichanos als *g*, *ges* oder *gema*, nicht als *fs* anzusetzen. Auch für die Parypate sollten wir eigentlich immer *f* (oder *fes*) sagen, wenn nur nicht letzterer Name eine zu starke Erniedrigung andeutete.

Die Angaben des Aristoxenos finden durch die abweichenden Angaben von Schriftstellern entgegen-gesetzter Richtung eine indirekte Bestätigung. Denn indem Archytas, Eratosthenes, Didymos und Ptolemaeos sich in allen möglichen Rechnungen und Kombinationen erschöpfen, um der Parypate und Lichanos ihre Stelle so gut und genau als nur immer möglich zu bestimmen, zeigen auch sie, daß in dieser Beziehung wirklich alles möglich war. Nachdem nun aus den Verhältnissen der Quarte, der Quinte und aus dem Verhältnisse ihrer Differenz des Ganztons ( $\frac{8}{5}$ ) das Gesetz abstrahiert, am besten seien für musikalische Verhältnisse die λόγος ἐνπρόπιοι wie

$\frac{9}{8}$  geeignet, probierte man alle Kombinationen durch, nach welchen sich zu Ausfüllung der Quarte etwa Verhältnisse des Ganztons benutzen ließen, wie  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{17}{12}$ ,  $\frac{11}{8}$  oder Ansätze des Halbtons an  $\frac{17}{12}$ ,  $\frac{11}{8}$ ,  $\frac{13}{8}$ ,  $\frac{14}{8}$ . Wir dürfen wohl betreffs des Details auf die bekannten Bücher von Westphal verweisen und wollen nur das noch anführen, daß Ptolemaeos (Harm. 1, 16 und 2, 16) sehr genau einzelne chromatische oder dem Chroma sich nähernde Stimmungsarten angibt, welche zu seiner Zeit auf den Saiteninstrumenten üblich waren. Die Zithervirtuosen bedienten sich demnach gar mannigfaltiger Kombinationen verschieden gestimmter Tetrachorde; auch die Lyroden, unter denen wir uns das Volk werden denken dürfen, so weit es damals noch zu singen und zu spielen verstand, stimmten ihre Parypate (*f*) immer sehr tief; nach der einen Stimmungsart, welche sie die weiche nannten (αὐλὰ), bekam

auch die Lichanos eine so tiefe Stimmung, daß sie zwischen *g* und *ges* in der Mitte stand (*f*, *ges* = 11 12). Die Lyroden stimmten nämlich entweder nach der sogenannten stereotypen Art (τὰ στερεά):

$\frac{25}{24}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{16}{15}$   $\frac{7}{6}$   $\frac{5}{4}$   
*e f g a h c' d' e'*  
 oder nach der weichen Art:  
 $\frac{22}{21}$   $\frac{12}{11}$   $\frac{7}{6}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{16}{15}$   $\frac{7}{6}$   $\frac{5}{4}$   
*e f ges a h c' d' e'*

Über die praktische Verwendung dieser merkwürdigen Geschlechter und Schattierungen fließen übrigens unsere Quellen äußerst spärlich. Namentlich für das enharmonische Geschlecht mit seinen Vierteltönen ist außer Plutarch Mus. II nur noch die Angabe des Dionys zu erwähnen (de compos. verb. 19), wonach im Dithyramb chromatisches und enharmonisches Geschlecht zur Anwendung gekommen sei. Aristoxenos (p. 19) erklärt letzteres für spät aufgekommen, selten angewendet und sehr schwierig. Dagegen soll das chromatische Geschlecht von jeher auf der Zither üblich gewesen sein (Plutarch 20 u. 11), namentlich soll Lysander, ein nicht singender Kitharist aus Sikyon, gerne chromatisch gespielt haben (Ath. 14, 42). Auf der tragischen Bühne hat Agathon dieses Klanggeschlecht angewendet, wenn wir Plutarch in den Problemen der Symposia 3, 1 Glauben schenken. Aristoxenos freilich wollte, wie uns derselbe Plutarch mitteilt (Mus. 20), von einem solchen Gebrauch der Tragödie nichts wissen.

Bei den Neugriechen bedient sich der zweite Kirchenton chromatischer Intervalle, nämlich eines sehr tiefen *es* und eines sehr hohen *fs* (oder eines tiefen *as* und hohen *h*).

Über Gene und Chroai vgl. Fr. Bellermaun, Anonymus S. 58; Westphal, Metrik I<sup>2</sup> S. 412; des Musik des griech. Altertums (1883) S. 36–45. 242 ff.

### c. Tonarten

Die Ausdrücke *δορυρι* *πυρρυρι* sind nicht etwa bloße Bezeichnung der Tonhöhe, wie bei uns C oder Ddur, sondern bedeuten ganz verschieden organisierte Oktaven, wie bei uns die Dur- oder Molltonart. Solcher Oktavgattungen gibt es nach Euklids Harmonik p. 15 sieben. Der Verfasser dieses Lehrbuchs zeigt sie alle an einem einzigen *ἀόστρη* *ἀυράδολον* folgendermaßen:

1. Mixolydisch reicht von Hypate Hypaton zur Paranesen . . . . . H—h,
2. Lydisch von Parypate Hyppaton zur Triten Diezeugmenon . . . . . e—e',
3. Phrygisch von Lichanos Hypate zur Paranele Diezeugmenon . . . . . d—d',
4. Dorisch von Hypate Meson zur Note Diezeugmenon . . . . . e—e',
5. Hypolydisch von Parypate Meson zur Triten Hyperbolakon . . . . . f—f',



6. Hypophrygisch von Lichanos Meson zur Paranele Hyperbolon  $g-g'$ ,  
 7. Hypodorisch von der Mese zur Nete Hyperbolon  $a-a'$ .

Über die letztgenannte Tonart erfahren wir an derselben Stelle noch, daß dieses  $\epsilon\beta\omicron\varsigma$  auch  $\kappa\omicron\upsilon\upsilon\upsilon$ , das gewöhnliche hiefs (jedenfalls weil das unveränderliche System selbst aus zwei solchen Oktaven bestand), dieselbe Gattung hiefs auch die lokrische und — wie Heraklides Pontikos bei Athenos 14, 19 meldet — auch die äolische. Viel zu wenig Sicheres wissen wir über die ionische Tonart: doch pflegt man dieselbe allgemein mit der hypophrygischen Oktave (N. 6) zu identifizieren, da diese doch in Gebrauch gewesen sein muß, aber nie ausdrücklich erwähnt wird.

Man darf aber nicht annehmen, daß die Phryger stets einen Ton höher sangen als die Lyder, und die Dorier etwa wiederum einen Ton, die Äoler gar vier Töne höher: die mixolydische Tonart, welche auf diese Weise zur tiefsten würde, soll im Gegenteil auch Plato besonders hoch geklungen haben. Es müssen sich vielmehr im Altertum so gut wie heute die nicht auf Virtuosenkünsten berechneten, sondern für das Volk bestimmten Lieder aller Tonarten in einer allen Sängern erreichbaren Tonlage bewegt haben, und wenn man auf der Lyra begleitete, mußte man sich in die Schrauben der acht oder gar nur sieben Saiten des Instruments fügen. Wir nehmen darum an, daß der oben angeführte Ansatz nur beispielsweise die sieben Oktaven gerade in dieser Lage auführte, wie sie bei der Grundstimmung eines vollkommenen Systems am leichtesten ins Auge sprangen und übertragen uns dieselben auf eine achtsaitige Lyra von  $c-e'$ , ein Verfahren, das später in der Betrachtung der Transpositionsskalen seine Rechtfertigung finden wird.

1. Mixolydisch  $cis\ fis\ gis\ ais\ h\ cis' \ dis' \ cis'$   
 2. Hypolydisch  $c\ fis\ gis\ ais\ h\ cis' \ dis' \ e'$   
 3. Lydisch  $c\ fis\ gis\ a\ h\ cis' \ dis' \ e' 4\sharp$   
 4. Hypophryg.  $c\ fis\ gis\ a\ h\ cis' \ d' \ e'$   
 5. Phrygisch  $c\ fis\ g\ a\ h\ cis' \ d' \ e' 2\sharp$   
 6. Hypodorisch  $c\ fis\ g\ a\ h\ e' \ d' \ e'$   
 7. Dorisch  $c\ f\ g\ a\ h\ e' \ d' \ e'$

Es brauchte also der Lyraspieler nur einen Wirbel seines ursprünglich dorisch gestimmten Instruments zu drehen, und er hatte die siebente, hypodorische oder äolische Oktave mit dem Halbton an zweiter und fünfter Stelle, drehte er zwei Wirbel, so wurde seine Stimmung phrygisch u. s. w. Die Erhöhung der einzelnen Saite deutete das ältere Notensystem sehr sinnreich durch eine Umkehrung oder Umlegung des betreffenden Notenzeichens an. Während z. B.  $\text{F}$  die  $g$ -Saite in ihrer Grundstimmung bezeichnete, galt  $\text{L}$  für einfach erhöhtes,  $\text{N}$  für stärker erhöhtes  $g$ . Man stimmte sich also die

phrygische Tonart mit zwei, die lydische mit vier erhöhten Saiten. Kitharoden mit elf oder zwölfsaitigen Instrumenten hatten aber bei jeder dieser drei Hauptstimmungen immer auch die mit Hypo bezeichnete Nebentonart zur Verfügung. Denn wie die Reihe

$A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c' \ d' \ e'$

in ihren oberen acht Tönen  $e-e'$  die plagal gebaute\* dorische Grundtonart enthält, so bilden die unteren acht Töne von  $A-a$  eine hypo- oder neben-dorische Skala (vgl. Heraklides bei Ath. 14, 19) von authentischem Bau. Dazu paßt vortrefflich der Umstand, daß die äolische Harmonie in einem Fragment des Lasos als  $\kappa\alpha\tau\alpha\beta\alpha\sigma\iota\varsigma$  bezeichnet wird. Stimmt aber der Kitharod sein Instrument phrygisch, so hatte er außer der von  $e-e'$  laufenden Haupttonart zugleich die nebenphrygische (ionische?) Saitenskala (N. 6 mit Halbton an dritter und sechster Stelle):

$A\ h\ cis\ d' \ c\ fis\ g\ a$

und ganz dasselbe fand statt bei der lydischen Tonart mit ihren vier Erhöhungen.

In seiner Republik (3, 10) verwirft Plato als ungesüßigt für die Jugend einerseits die klaglichen und weinerlichen Tonarten, von denen er die mixolydische und eine hohe lydische ( $\sigma\upsilon\upsilon\tau\omicron\nu\omicron\lambda\omicron\upsilon\delta\iota\alpha\tau\iota$ ) namentlich anführt. Unter der mixolydischen Tonart muß er da wohl die in  $cis$  beginnende Oktave verstehen, jenes obere Extrem, über welches man in Argos nicht hinausgehen durfte (Plat. 37  $\pi\alpha\pi\alpha\iota\tau\omicron\lambda\omicron\upsilon\delta\iota\alpha\tau\iota$ ), die zweite verpörrte Tonart war entweder die lydische in  $c$  mit ihren vier Erhöhungen oder — was nach der Benennung  $\sigma\upsilon\upsilon\tau\omicron\nu\omicron$  näher zu liegen scheint — vielleicht schon eine hohe  $f$ -Skala, natürlich immer mit Halbton an dritter und sechster Stelle (vgl. oben N. 2). Die dorische und phrygische Tonart will Plato in seinem Staate gebraucht sehen; von der halbdorischen N. 7 dürfen wir wohl trotz seines Schweigens dasselbe annehmen. Verworfen aber werden andererseits als das dem syntonydischen entgegengesetzte Extrem: die lydische und ionische Oktave,  $\sigma\tau\iota\upsilon\upsilon\epsilon\varsigma\ \chi\alpha\lambda\alpha\pi\alpha\iota\ \kappa\alpha\lambda\omicron\upsilon\epsilon\upsilon\alpha\iota$ , denn diese seien nur für weiche, dem Trunks ergebene Leute gut. An einer hiermit verwandten Stelle des Aristoteles (Polit. 8, 5) erscheint für dieselbe Gruppe von Tonarten die Bezeichnung  $\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\epsilon\upsilon\alpha\iota$ , und Plutarch (Musik c. 16) braucht dafür die Ausdrücke  $\epsilon\gamma\alpha\upsilon\epsilon\upsilon\epsilon\upsilon\alpha\iota$  und  $\epsilon\kappa\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\epsilon\upsilon\alpha\iota$ . Schon die Wahl dieser Ausdrücke, außerdem auch der Gegensatz zu der vorgenannten wegen zu großer Höhe verworfenen Gruppe erhebt uns die Thatsache über allen Zweifel, daß wir es hier mit tiefen Tonarten zu thun haben, bei welchen die vorher straff gespannten Saiten nach-

\* Plagal nannte man im Mittelalter eine Skala, welche den Grundton in der Mitte hatte, wie  $c-a-c'$ , authentisch dagegen eine Skala, welche den Grundton am oberen und unteren Ende hatte, wie  $A-a$ .



gelassen und schliefen waren. Nun ließe sich auf der Lyra natürlich eine ganze Reihe neuer Tonarten bilden, wenn man einzelne Saiten herunterstimmte; es ergab sich dann:

4. Dorisch	$e f g a h c' d' e'$
1. Mixolydisch	$e f g a b c' d' e'$
5. Hypolydisch	$e f g a b c' d' e'$
2. Lydisch	$e f g a b c' d' e'$
6. Hypophrygisch	$e f g a b c' d' e'$

Mit der Herabstimmung von  $h$  erhielt man zunächst noch nichts Neues; denn der Ton  $b$  war aus dem alten Synmemmen-Tetrachord bereits bekannt. Die Herabstimmung des zweiten Tons  $e$  in  $e$  ergab eine hypolydische Oktave, die offenbar wenig beliebt war, weil in ihr Hypate und Mese nicht zusammenstimmten. Aber die Herabstimmung von  $a$  in  $a$  ergab eine neue lydische Skala, und diese muß es sein, welche Plato lieber in das Trinkgelage verweist und aus der Schule verbannt. Haben wir ferner recht gethan, oben die ionische Skala der sechsten oder hypophrygischen Oktave gleichzusetzen, dann lief auch Umstimmung von  $d$  in  $d$  neben der so eben erwähnten tief lydischen Tonart eine ionische her, und das muß die von Plato und Plutarch als der tief lydischen verwandt bezeichnete und mit ihr zusammen verpönte Skala sein. Wenn Pratinnas fr. 5 singt:

Μῆτε ἀντρονὸν διώκε, μῆτε τὰν ἀνεμῶνα  
 γὰρ τὸ μαῖον, ἀλλὰ τὰν μέαν  
 πρὸν ἀντρονὸν ἀνέμῳ τῷ μέαν.

so will auch er die hochgespannten und allerschläffen Stimmungen vermieden sehen und empfiehlt ἀνέμῳ, d. h. die dem dorischen Tonos eng verwandte hypodorische Oktave, die auch Aristoteles (Probl. 19, 48) als für die Zither am besten geeignete und Pseudo-Euklid überhaupt als die gewöhnlichste bezeichnet. Wir sind also so kühn, zu behaupten, daß jene nachgelassenen, schlaffen Harmonien Platons unsern mit 6 gebildeten Tonarten gleichstehen (Fleckeisen, Jahrb. 1897 S. 515); wir können aber auch den Musiker nennen, welcher jenen Schritt zum ersten male that. Nach Plutarch (Mus. 16) hat nämlich Damon, der Lehrer des Perikles, die nachgelassenen lydische Tonart erfunden, ihm dürfen wir also diese ganze Reihe neuer Oktaven zusprechen, zu denen, wie wir schon werden, sich mit der Zeit auch ein tiefes Phrygisch noch hinzugesellt.

Auch das Mittelalter sprach noch von dorischer und lydischer Tonart, auch damals existierte noch eine größere Reihe wirklich verschiedener Oktavgattungen, die uns jetzt meist verloren sind. Dieselben waren auch der Tonhöhe nach verschieden, doch hatten die einzelnen Nanten keineswegs die selbe Bedeutung wie im Altertum. Nur die hypodorische Tonart in  $d$  war noch dieselbe, wie wir sie oben S. 977 angegeben; von ihr aus ging man mit

Beibehaltung der alten Namen in umgekehrter Ordnung weiter. Man nannte demgemäß:

Hypophrygisch die Skala in $h$ ohne Vorzeichnung						
Hypolydisch	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$
Dorisch	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$
Phrygisch	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$
Lydisch	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$
Mixolydisch	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$

Die Alten aber formten aus den bisher besprochenen Oktavgattungen ihre Transpositionsskalen. Bereits in jener frühen Zeit nämlich, in welcher dorische Tetrachorde noch weitaus mehr als phrygische oder lydische in Gebrauch waren, dachte man sich die meisten der auf S. 976 erwähnten Skalen zu einem vollkommenen System von zwei Oktaven erweitert. Wie aus der Grundoktave  $e a e'$  das vollkommene System  $A-a'$  entstanden war, so hätte man auch die phrygische Stimmung mit ihren zwei  $\sharp$  bis zu denselben Grenzen  $A-a'$  erweitern können und man hätte ihr phrygische Tetrachordteilung und phrygisches Ethos gewahrt. Aber man zog es vor aus dem phrygischen Tonos mit zwei  $\sharp$  lieber ein  $\alpha\upsilon\tau\eta\mu\alpha$   $\alpha\upsilon\tau\eta\sigma\alpha\lambda\omicron\nu$  ganz nach dem Muster des Dorischen zu schnitzen, und erhielt damit einen Tonos, der von  $H-h'$  laufend jenes System in seiner ganzen Zusammensetzung wiederholte. Denn auch hier folgte auf den Ganzton  $H-cis$  ganz wie im vollkommenen System ein dorisches Tetrachord:  $cis d e fis$  und somit bestand diese sogenannte phrygische Skala aus lauter dorischen Elementen. Die einzelnen Töne derselben konnten entweder, wie oben angedeutet,  $\kappa\alpha\tau\alpha$   $\beta\epsilon\alpha\iota\nu$  benannt sein, d. h. die ursprünglichen Namen aus dem Grundsystem behalten, oder man konnte auf alle einzelnen Werte dieses neuen Systems die alten Namen in der Weise übertragen, daß jetzt wieder der tiefste Ton Proslambanomenos, der zweite Hypate Hypaton hieß u. s. w. Letzteres war dann die Benennung  $\kappa\alpha\tau\alpha$   $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\rho\alpha\nu$   $\phi\upsilon\gamma\iota\omicron\nu$ .

	Hypaton	Mese	Diessugin	Hyperbol.
$\kappa\alpha\tau\alpha$ $\beta\epsilon\alpha\iota\nu$ :	Hypate Phrygiate Lydianon Hypaton	Mese Phrygiate Lydianon Hypaton	Diessugin Phrygiate Lydianon Hypaton	Hyperbol. Phrygiate Lydianon Hypaton
$\kappa\alpha\tau\alpha$ $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\rho\alpha\nu$ $\phi\upsilon\gamma\iota\omicron\nu$ :	Hypaton Phrygiate Lydianon Hypaton	Mese Phrygiate Lydianon Hypaton	Diessugin Phrygiate Lydianon Hypaton	Hyperbol. Phrygiate Lydianon Hypaton

Ebenso verfuhr man mit der lydischen Skala, die mit ihren vier  $\sharp$  einer modernen C-moll-Skala gleich sah. Wurden alle sieben von uns S. 976 mitgeteilten Tonleitern zu solchen Skalen verlängert, dann ergaben sich folgende Skalen:



Hypodorisch	Dorisch	Mixolydisch
$E \ 1 \sharp$	$A \ -$	$d \ 1 \flat$
Hypophrygisch	Phrygisch	
$Fis \ 3 \sharp$	$H \ 2 \sharp$	
Hypolydisch	Lydisch	
$Gis \ 5 \sharp$	$Cis \ 4 \sharp$	

Der mixolydische Tonos hätte in *Dis-moll* mit sechs  $\sharp$  gebildet werden können, da man aber den Ton  $\flat$  bereits aus dem Synemmenonssystem kannte, ließe sich eine mixolydische Skala auch als *D-moll* mit 1  $\flat$  konstruieren. Oktavgattung und Transpositionsskala stehen nach dieser unsrer Darstellung in dem innigsten Zusammenhang, und so wird erklärlich, wie es habe geschehen können, daß man mit Worten wie  $\rho\acute{o}\varsigma$  und  $\tau\rho\acute{o}\varsigma$  so verschiedene Dinge bezeichnete, ohne die geringste Andeutung zu geben, ob Oktavgattung oder Transposition gemeint sei.  $\tau\acute{o}\nu\varsigma \ \epsilon\phi\acute{o}\rho\iota\omicron\varsigma$  heißt (von  $\tau\epsilon\iota\nu\omega$ ) die Stimmungsmanner mit erhöhter Parypate und Trite, oder wenn man lieber an die lydische Oktave denkt, mit erniedrigter Lichanos und Paranele; um es modern auszudrücken: die Stimmungsmanner mit zwei  $\sharp$ . Kleine Instrumente beschränkten diesen  $\rho\acute{o}\varsigma$  auf die Gesangsoktave von  $e$ — $e'$ , große mochten ihm einen weiteren Umfang gönnen, die Theoretiker rechneten ihn durch zwei (dorisch konstruierte) Oktaven von  $H$ — $a$ . Übrigens wissen wir aus Aristoxenos, Harmonik p. 37, daß man sich eine Zeit lang mit nur fünf von diesen transponierten Skalen begnügte, und zwar waren dies die drei Haupttonarten in  $A$ ,  $H$  und  $Cis$ , sodann wenn wir die Textesworte mit Westphal umstellen, eine mixolydische in  $D$ , und als tiefste Skala eine in rätselhafter Weise als hypodorisch bezeichnete in  $Gis$ . Zu der Zeit des Aristoxenos selbst aber war man über diese Anzahl an Tonarten längst hinaus. Manche freilich wollten auch jetzt nur die oben zusammengestellten sieben Skalen gelten lassen, indem sie hervorhoben, es könne doch unmöglich mehr als sieben Oktavgattungen geben (Ath. 14, 20), und Ptolemäos im Zeitalter der Antonine fand noch immer diese Ansicht sehr berechtigt. Indes die Zeit schritt fort, und nachdem man gewöhnt war, eine lydische und ionische Oktave auch mit herabgestimmten Saiten (mit 3 oder 4  $\flat$ ) herzustellen, ließ man es sich nicht nehmen, auch deren Umfang bis zu den zwei Oktaven des unveränderlichen Grundsystems auszudehnen. So ergaben die oben S. 978 von uns statuierten neuen Oktavgattungen auch eine Reihe neuer Transpositionsskalen in  $G$ ,  $C$  und  $F$ -moll mit zwei, drei und vier erniedrigten Tönen; man führte sogar ein tieferes Phrygisch, ein *B-moll* mit fünf Erniedrigungen hinzu. Während ferner anfänglich jeder Grundtonart (dorisch, phrygisch, lydisch) nur nach der Tiefe zu eine Nebentonart zur Seite gestanden (die um eine Quarte tiefer mit Hypo- benannte Tonart), bekamen jetzt wenig-

stens die tieferen unter den Haupttonarten auch eine um eine Quarte höher stehende, mit Hyper- benannte Seitentonart. So kamen die dreizehn Tonoi des Aristoxenos zu stande:

Hypodorisch	Dorisch	Hyperdorisch
$E \ 1 \sharp$	$A \ -$	$d \ 1 \flat$
Tief-Hypophryg.	Tief-Phrygisch	Tief-Hyperphryg.
$F \ 4 \flat$	$B \ 5 \flat$	$es \ 6 \flat$
Hypophrygisch	Phrygisch	Hyperphryg.
$Fis \ 3 \sharp$	$H \ 2 \sharp$	$e \ 1 \sharp$
Tief-Hypolydisch	Tief-Lydisch	
$G \ 2 \flat$	$c \ 3 \flat$	
Hypolydisch	Lydisch	
$Gis \ 5 \sharp$	$Cis \ 4 \sharp$	

Daß man später auch die hier noch fehlenden beiden hyperlydischen Skalen in  $f$  und  $fs$  einsetzte, sowie daß man für die tiefphrygische Skala und ihre Verwandten den Namen ionisch, für die tief lydische den Namen aolisch substituierte, sei nur im Vorübergehen erwähnt. Nötiger ist eine genaue Angabe des Grundes, weshalb der hier gewählte Ansatz der Transpositionsskalen von dem bei Bellerophon, Westphal u. a. gewählten sich um einen Halbton unterscheidet. Nach den Tonregistern des Alypius nämlich heißt die einfachste Skala, die ohne jedes Versetzungszeichen gebildet (ohne  $\sharp$  und  $\flat$ ), nicht die dorische, sondern die hypolydische (die wir als  $Gis$  mit 5  $\sharp$  angesetzt). Demgemäß steht das ganze System bei Alypius einen Halbton höher als bei uns, und die dorische Skala ist bei ihm von der Einfachheit der Grundskala so weit entfernt, daß er sie wie ein *B-moll* mit 5  $\flat$  notiert. Dieser bestimmten Angabe des Alypius folgen die meisten Darsteller des griechischen Musiksystems schon für die frühere Zeit und setzen demgemäß keine Transpositionsskala anders an, als sich aus den Tabellen dieses Schriftstellers ergibt. Das entspricht jedoch keineswegs dem ursprünglichen Verhältnis der griechischen Tonleiter; denn darüber sind alle Forscher einig, daß die Stimmung der Lyra anfänglich  $e \ a \ e'$  war und daß diese Stimmung zum unveränderten System erweitert die Grundskala in  $A$  ergab. Wir haben nun in unserer Darstellung diesen Ansatz nicht nur anfänglich zu Grunde gelegt, sondern ihn auch bisher festgehalten, einmal weil wir glauben, daß derselbe der Wahrheit näher kommt als jener höhere Ansatz, dann aber auch, weil er den Vorzug größerer Klarheit und Anschaulichkeit vor jenem voraus hat. Die Grundoktave des Systems war sicherlich die von  $\Gamma$  bis  $\square$  oder von  $e$  bis  $e'$ , das steht zweifellos fest. Ob es in der That der Dithyrambiker Timotheos war, der zuerst, wie wir oben S. 974 annahmen, eine  $f$ -Saitte neben jenen acht Saiten aufspannte, wissen wir nicht sicher. In welchen Stadien ferner die Entwicklung weiter ging, seit wann solche Doppelskalen, wie sie der Ausdruck  $\lambda\omicron\omicron\tau\tau\iota\text{-}\alpha\iota\delta\alpha\mu$  bei







Durch eine genaue Analyse dieser Zeichen kamen F. Bellermann und C. Fortlage zu dem gleichlautenden Resultate, daß in den Instrumentalnoten eine Reihe einfacher Zeichen vorliegt, die als die Grundlage des Systems zu betrachten sei. Die höchsten Töne über *h* haben keine selbständigen Zeichen, sondern sind aus der tieferen Oktave wiederholt: die Noten von *f*—*a* sind unvollkommen und systemlos; von *e* an abwärts bis *G* aber zeigen die Instrumentalnoten ein festes mit Konsequenz durchgeführtes System. Es sind hier immer drei Zeichen, nur durch die Lage von einander verschieden, zu einer Gruppe vereinigt; als das eigentliche Stammzeichen davon aber ergibt sich aus Betrachtung der alypischen Tonleitern das hier am weitesten rechts stehende. Eine Vereinigung dieser Grundzeichen bildet nach Fortlage die Schlüsselskala des Tonsystems. Wenn dieselbe nach unten weit über die Gesangsoktave *e*—*e'*, einige Schritte sogar über den mutmaßlichen Umfang einer großen elfsaitigen Zither hinausreicht, muß dieselbe wohl von einem Auleten aufgestellt sein, dessen Instrument nicht nur den Proslambanomenos *A*, sondern sogar einen noch tieferen Ton zu spielen erlaubte.

G A H c d e f g a h e' d' e' f'  
 3 H H E F F F C K N  
 η ζ ε δ γ β α ι κ λ μ ν

Für diese Skala ist offenbar ein griechisches Alphabet verwandt; die Zeichen Γ Ε Η lassen darüber nicht den geringsten Zweifel. Wenn dagegen andre Zeichen verstümmelt erscheinen, so mag das zum Teil darin seinen Grund haben, daß die hier verwandten Formen einer zweifachen Umkehr fähig sein mußten; deshalb mußte man für Δ das keine deutliche Umkehrung erlaubte, zu dem kyprischen Zeichen für *da* greifen. Die Mese *a* hat ein eigenes Zeichen, das nicht demselben Alphabet entstammt. Ist es ein Rest von dem Planetenzeichen für die Sonne? Diesem Gestirn wurde in der Skala der sieben sogenannten Planeten allerdings gerade die Mese zugeteilt (Nikom. harm. p. 6), und die beabsichtigte Umkehrung des Zeichens mochte auch hier eine Modifikation veranlassen. Es beginnt sodann das Alphabet mit einem freilich etwas eigentümlichen A, indes geben doch die oben S. 52 u. 53 mitgeteilten Formen manches Analoge. Deutlicher tritt diese Form zu Tage bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 150 oder bei Ritschl, Monum. priscæ lat. tab. 13, 70, 15, 37, 9, 34. Für die hier erscheinende merkwürdige Form des B findet der Leser einige Belege oben S. 52 unter den aus dem ägäischen Meere mitgeteilten Varianten dieses Buchstabens. Der eigentümliche Umstand, daß ein Digamma in unserer Skala gänzlich fehlt, scheint nach Ionien zu weisen, sollte etwa darum auch die ionisch gebaute Oktave *g*—*G* in den Instrumentalnoten so sehr bevorzugt sein?

Weiter als bis *G* abwärts reicht offenbar die Schlüsselskala nicht; die tieferen Noten haben vielmehr ihre Bezeichnung erst in dem jüngeren System, in der Gesangsnotation gefunden. Wohl aber erscheinen deutliche Spuren einer Fortsetzung des Alphabets in den Noten K Λ N für hoch *k d f*. Große Schwierigkeiten bereitet aber der hier zwischen K und Λ stehende Buchstabe für den Ton *c*, und wir würden dieser Figur wohl noch lange ratlos gegenüberstehen, wenn nicht ein so sicherer Kenner antiker Alphabete wie W. Deecke uns hier zum erwünschten Ziele verholfen hätte. Dieser gelehrte Mitarbeiter, dem wir auch für die oben gegebenen Deutungen einzelner Typen die Belege verdanken, hat gesehen, daß der vermeintliche Buchstabe K für den Ton *c* vielmehr als eine Form des I zu nehmen sei; denn K sei in der kyprischen, und  $\text{ⲕ}$  in der semitischen Schrift ein Zeichen für I. Es ist somit die Note für *h* der neunte Buchstabe des griechischen Alphabets. Die Note für *c* muß dagegen an Stelle des K stehen und erscheint allerdings auf kilikischen Münzen des 4. Jahrhunderts als altsemitisches K. Somit sind in den Instrumentalnoten die oberhalb der Mese stehenden Töne mit I und den folgenden Buchstaben des Alphabets bis N bezeichnet, und die Herkunft der bisher so rätselhaften ältesten griechischen Notenschrift ist gefunden. Diese Schrift ist offenbar in Kleinasien entstanden, wo semitische und ionische Elemente sich vereinigten, und einer der von dort herübergekommenen Musiker (Olympus, Polynnast, Alkman?) muß sie nach Griechenland mitgebracht haben.

Aus der Natur der Instrumentalnoten und ihrer Verwendung bei Alypius haben Fortlage und Westphal allerlei kühne Schlüsse zu ziehen versucht auf das Klanggeschlecht, für welches diese Schreibweise von Anfang berechnet gewesen sei. Diese Schlüsse erscheinen aber in mehr als einer Hinsicht bedenklich. Denn einmal liegt uns in den Verzeichnissen jenes Schriftstellers aus der Kaiserzeit jedenfalls nicht mehr das System unverändert vor, nach welchem Alkman oder Terpander ihre Melodien aufschrieben. Die jüngeren Transpositionsskalen sind jedenfalls in der Zwischenzeit hinzugekommen, der Übergang von der *c*-Oktave in die *f*-Oktave ist inzwischen erfolgt und hat vielleicht weitgreifende Änderungen zur Folge gehabt. Ferner ist ja durch nichts erwiesen, ob jene so praktische zweifache Umlegung des Notenzeichens, von der wir oben schon sprachen, schon von dem ersten Erfinder dieser Typen beabsichtigt war; ein Notenverzeichnis bei Aristides p. 15 zeigt vielmehr Spuren einer dreifachen Umkehr jedes Zeichens (Bellermann, Tonleitern S. 62). Das Prinzip der engen Halbtöne ferner, auf welches wir sogleich näher einzugehen gedenken, braucht keineswegs sofort mit Aufstellung des Instrumentalalphabets



aufgekommen zu sein, kann vielmehr irgend einem praktischen Kitharisten aus viel späterer Zeit seine Erfindung verdanken. Somit müssen uns alle Schlüsse, welche von der Beschaffenheit der alypischen Notenschrift auf den Gebrauch chromatischer oder enharmonischer Melodien in den frühesten griechischen Jahrhunderten gezogen wurden, mindestens als sehr gewagt erscheinen. Wenn wir überdies sehen, daß bei Alypios der Unterschied zwischen enharmonischer und chromatischer Notierung ein ganz äußerlicher und geringer ist, daß bei ihm die Parypate in allen drei Geschlechtern stets dieselben Noten bekommt, so kann uns auch dieser Umstand kein großes Vertrauen zu der Genauigkeit jener Notation in bezug auf bestimmte *τέτυν* erwecken. Über die Schlüsselstala steht nur so viel fest, daß man für jede Grundstufe, wie etwa für jede Saite der Lyra einen Buchstaben des Alphabets festsetzte, ein Verfahren, das verglichen mit der jüngeren Schreibweise oder den sogenannten Singnoten, welche für jede Stufe drei Buchstaben offen lassen, ganz entschieden den Eindruck einer diatonischen Notation macht.

Ptolemäus teilt uns in seiner Harmonik II, 16 mit, die Kitharoden hatten eine Spielmanier im hypodorischen Tonos die Tritai, und eine andere im dorischen Tonos die Parypatal genannt. Wie ein Blick auf die S. 978 aufgestellte Tabelle bestätigt, nannten also diese praktischen Leute ein Musikstück, bei welchem ihre Tritai nicht wie bei lydischer oder phrygischer Tonart *es* bleiben, sondern zu *e* hinabgestimmt werden mußten, einfach nach der letzten unstimmenenden Saite Tritai, und ebenso bedienten sie sich für Stücke, bei welchen sie die Parypate *fa* in *f* erniedrigen mußten, des Ausdruckes Parypatal. Auch unsere Violinlehrer markieren gerne die Lage der halben Töne recht scharf und manchmal mehr als gut und richtig ist. Einem ähnlichen Bestreben, einer scharfen Hervorhebung des charakteristischen Halbtons in jeder Tonart, verdankt jedenfalls auch jene Eigentümlichkeit der alypischen Notenschrift ihre Entstehung, welche wir gelegentlich schon das Prinzip der engen Halbtöne genannt haben. Um dem Schüler auch durch die Noten recht deutlich hervorzuheben, daß bei hypodorischer Tonart die Tritai nicht mehr *es*, sondern *e* lauten, sowie daß in dorischer Tonart die Parypate *f* lauten müsse, wählte man nämlich für diese Töne das allernächste Zeichen, das neben *a* und *e* vorhanden war. Man begnügte sich also nicht damit, wie es richtig und ursprünglich wohl auch üblich war, das umgekehrte Zeichen *fa* einfach in das Hauptzeichen *f* umzudrehen, sondern griff zu dem Zeichen, das oben in unserer Tabelle S. 980 dicht neben *e* steht und mit demselben gleichen Stammes ist. Dieses Zeichen ist allerdings dort von Riemann als *f* übersetzt, soll aber eigentlich den

Viertelton zwischen *e* und *es* bedeuten, für den eine genaue Übersetzung nicht möglich ist. Die dorische Oktave (d. h. die mit Halbton an erster und fünfter Stelle) sieht demnach bei Alypios in hypolydischer Transposition (d. h. in der Skala ohne Vorzeichnung) so aus:

*e f g a h e' d e'*  
Γ Λ Ϝ Ϟ Κ Χ < Ε

Das Tetrachord Synemmenon aber bekommt nicht etwa ein von *K* abgeleitetes Zeichen für den Ton *b*, sondern der Halbton *a b* wird mit den engst verbundenen Zeichen *C ∪* (*a* und halb *ais*) notiert. Demgemäß findet sich auch das enharmonische Geschlecht bei Alypios in dieser Weise geschrieben:

*e d geses a h b deses e'*  
Γ Λ Ε Ϟ Κ Χ Χ Ε

Die dichte Partie *e d geses* wird also mit drei verwandten Zeichen geschrieben — denn nur die gar zu einfache, der Umkehr wenig günstige Form der Note für *e* hat hier für *geses* den Zusatz eines weiteren Striches veranlaßt —, und das zweite und sechste Zeichen hat hier ganz andre Geltung als im diatonischen Geschlecht. Für das chromatische Geschlecht endlich war keine besondere Notierung ausgebildet, nur ein Strichlein an der Lichanos und Paranyte unterschied dieses Geschlecht von dem vorübergehenden; Parypate und Tritai erhielten dadurch wieder denselben Wert wie in der Diatonik.

*e f ges a h e' des e'*  
Γ Λ Ε Ϟ Κ Χ Χ Ε

Freilich liefs sich der Grundsatz, daß die drei dicht zusammenstehenden Töne immer drei verwandte Zeichen bekommen sollten, nur in den Fällen durchführen, in welchen der tiefste Ton dieser Gruppe einer einfachen Note ohne *♯* und *♭* entspricht. Der Fall, daß dieser erste Ton der dichten Partie ein *♭* hatte, kommt in den alypischen Skalen überhaupt nicht vor; so oft aber auf diesen Ton ein *♯* fällt, bekommt der zweite und dritte Ton derselben Partie das erste und dritte Zeichen aus der nächst höheren

Gruppe *es d es* so daß die zweiten Zeichen einer jeden Gruppe, die eigentlich für den Viertelton bestimmt waren (die von Bellermann in seiner großen Tabelle grün gefärbten Noten) nur in einer beschränkten Zahl von Skalen, nämlich denen ohne *♯*, auftreten.

Nachdem das enklidische Alphabet zur Geltung gelangt war, kam man auf den Gedanken, die alten schwer zu erlernenden Zeichen durch die gewöhnlichen Buchstaben zu ersetzen. So entstand der Gebrauch der sog. Gesangnoten. Man begann mit dem hohen *fa*, das also damals ein bevorzugter Ton gewesen zu sein scheint, setzte für jede Grundstufe drei Buchstaben des gewöhnlichen Alpha-



bets fest, und hatte somit bis zu der alten Parypate  $f$  ausreichende Bezeichnungen. Vgl. die Singnoten der zweiten Reihe auf unserer Tabelle S. 980. Ein neues System enthält diese Schrift nicht; sie schließt sich vielmehr in allen Einzelheiten der früher üblichen Notation an und tritt bei den Theoretikern der Musik wie Bakcheios u. a. häufig mit jener vereint auf, so daß oben das Gesangszeichen, unten das Instrumentalzeichen steht. Von  $f$  abwärts wurde in dem jüngeren System ein zweites Alphabet, aus verstümmelten oder irgendwie alterierten Zeichen bestehend, in Gebrauch genommen, und aus ihm ergänzte man mit der Zeit auch die sechs untersten Instrumentalnoten. Auch für die Zwischenpartie  $g'$  und  $a'$ , die schon im älteren Notensystem schlecht weggekommen war, brauchte man die sechs letzten Buchstaben in wiederum veränderter Gestalt. Die ganz hohen Noten, welche der Zitherspieler vermutlich als Flageolet- oder Obertöne der vorherigen Oktave griff, blieben auch im neuen System nur durch einen kleinen Strich von den Noten der tieferen Oktave unterschieden.

Vgl. außer dem oben bereits zitierten Buch (Tonleitern) von Fr. Bellermann besonders Fortlage, Das musikalische System der Griechen. Leipzig 1847.

[v. J.]

**Mykenai.** Deraltberühmte Fürstensitz des Atriden-geschlechts ist durch die verdienstvollen und erfolgreichen Ausgrabungen Schliemanns (1876) nicht nur in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses gerückt, sondern zugleich auch der Ausgangspunkt für die Erkenntnis einer bis dahin unbekannten, oder doch unbeachteten vorgriechischen Kulturstufe geworden, die man jetzt die »mykenische« zu nennen pflegt.

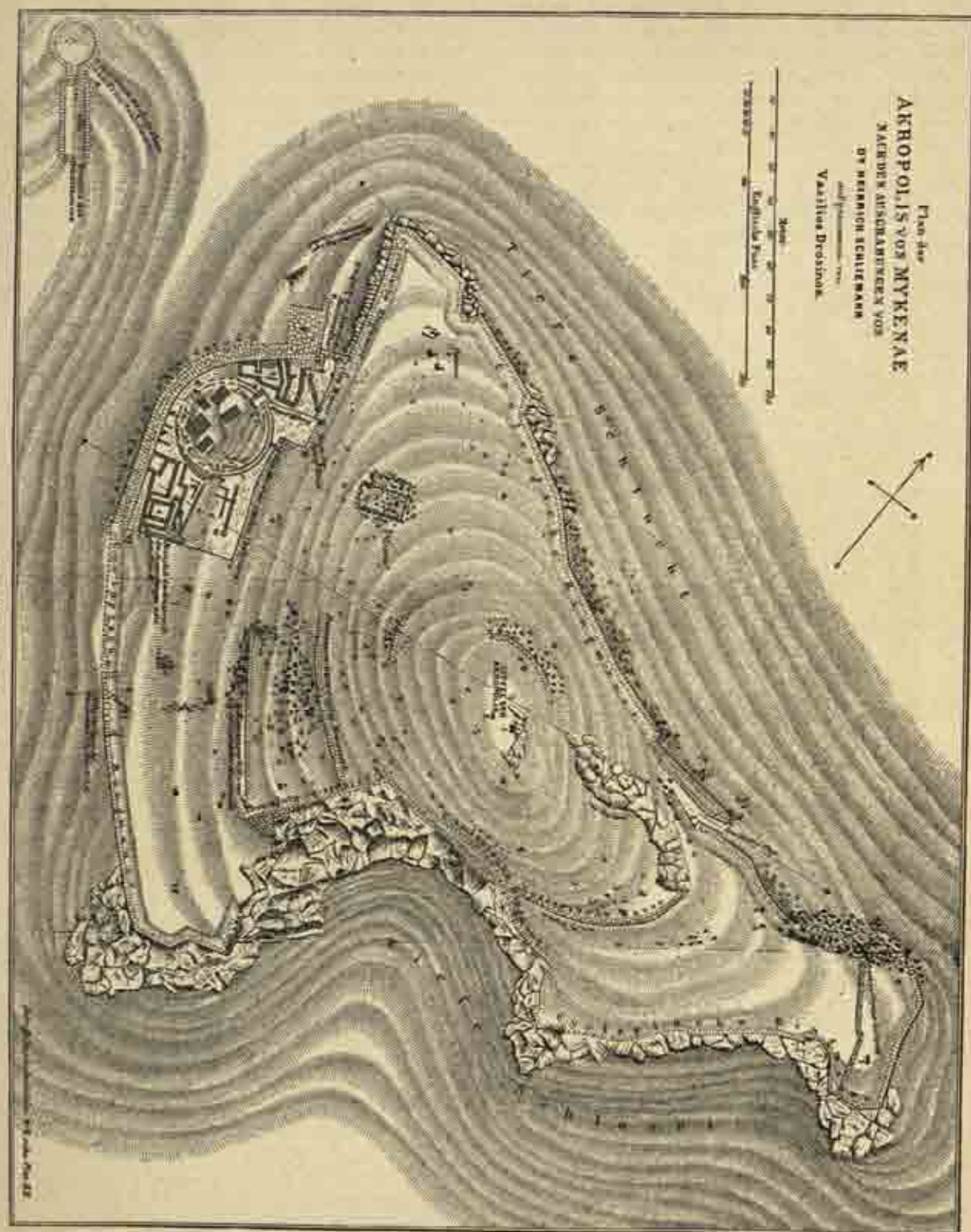
Die Lage von Mykenai darf als bekannt vorausgesetzt werden. Die sorgfältigen topographischen Forschungen des Hauptmann Steffen (Karten von Mykenai, Berlin 1884) haben das Auffällige der Anlage des Ortes im äußersten nördlichen Winkel der Ebene von Argos —  $\mu\upsilon\chi\eta\ \text{Ἀργεὺς ἱπποβότειο}$  — erklärt und ihre Bedeutung in helles Licht gerückt. Einwanderer von den östlichen Inseln, die »Perseiden« haben die Burgen von Tiryns und Mykenai mit ihren gewaltigen »kyklopischen« Ringmauern erbaut, ein zweiter Strom, der über Korinth nach Süden zur Ebene vordrang, die »Pelopiden« brachten den festen Platz in ihren Besitz und gestalteten Mykenai zu einer großartigen »Offensivposition« um. Näheres oben S. 525 f. Das ist die Glanzzeit der Stadt. Das an sich so unvorteilhaft gelegene Mykenai wurde durch die umsichtige schöpferische Tätigkeit seiner neuen Herren die Hauptstadt eines großen Reiches, der Sitz des Oberkönigs der Achäer. Die Ringmauer der Burg wird in dieser Zeit teilweise verändert und besser gesichert, ein Teil der Unterstadt

mit Mauern umgeben, eine Reihe von kunstvollen Straßen über das Gelände hergestellt zur Sicherung der Verbindung mit Korinth, an allen wichtigen Punkten kleinere Befestigungen, »detachierte Forts« erbaut; in dieselbe Zeit fallen wahrscheinlich die mächtigen Kuppelbauten in der Unterstadt, die sich unzweifelhaft als Grabanlagen herausgestellt haben (vgl. S. 606). Von ihnen wird unten noch weiter die Rede sein.

Alle diese bedeutenden Bauwerke sind erheblich älter als die Zeit, in der die Homerischen Gedichte entstanden sind, und dasselbe gilt von der Gesamtmasse der mykenischen Funde. Die Kulturstufe, die im Heldengesang sich kund gibt, ist jedoch nicht allein jünger, sondern sie erscheint auch durchaus nicht als naturgemäße Fortentwicklung der mykenischen, so daß etwa ein Verhältnis sich ergäbe, wie es zwischen der Perseiden- und Pelopidenperiode abzuwarten scheint. Vielmehr zeigen sich so tiefgreifende Unterschiede, daß sie nur durch die Voraussetzung einer entscheidenden Umgestaltung aller politischen und sozialen Verhältnisse verständlich werden. Mit Recht wird auf die dorische Wanderung hingewiesen. Eine in vieler Hinsicht hoch entwickelte, wenn auch nicht auf dem griechischen Festlande erwachsene Kultur ward dadurch plötzlich gehemmt und zerstört, und eine neue konnte nur langsam unter den völlig veränderten Verhältnissen sich herausbilden. Die Blüte von Mykenai war vernichtet, das in jeder Beziehung günstiger gelegene Argos trat an seine Stelle. Zwar haben Mykenai und Tiryns noch in den Perserkriegen eine gewisse Rolle gespielt, aber sobald Argos neu erstarkt zu voller Kraftentfaltung gelangte, ward es für die Stadt eine Lebensfrage sich dieser Gegner zu entledigen, wollte sie sich in ihrer wirtschaftlichen Entwicklung, welche auf die gesicherte Verbindung mit Nauplia und dem Isthmos angewiesen war, nicht jederzeit bedroht sehen. Und so war denn das Schicksal von Mykenai besiegelt. Sobald die Gegner 468 v. Chr. eine günstige Gelegenheit wahrnahmen, rückten sie gegen die Stadt, eroberten und schleiften sie.  $\text{Ἀὐτὴ ἡ πόλις, ὥς schließt Diod. Sic. XI, 65 seinen Bericht, εὐδαίμων ἐν τοῖς ἀρχαίοις χρόνοις γενομένη καὶ μέγαλους ἀνδράς ἔχουσα καὶ πρᾶξεις ἀξιολόγους ἐπιτελούμενη, τοιαύτην ἔσχε τὴν καταστροφὴν, καὶ διέκεινεν ἀσκήτος μέχρι τῶν κατ' ἡμᾶς χρόνων.}$

Vor Schliemanns Ausgrabungen kannte man von Mykenai nicht viel mehr als die Burgmauer mit dem Löwenthor und den großen Kuppelbau in der Unterstadt, das sog. Schatzhaus des Atreus, beide aber nicht vollständig freigelegt. Es waren Überbleibsel einer vorgeschichtlichen Periode, die von den sonst erhaltenen Werken griechischer Kunst durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt schienen. Seit 1876 ist das anders geworden. Abb. 1187 (nach Schliemann,





Mykenae, Leipzig 1878, Plan C, einer, wie Steffens Karte lehrt, freilich nicht ganz genauen Aufnahme) zeigt den etwa dreieckigen Grundriss des Burghügels (278 m), im Südosten erhebt sich der 659 m hohe Szara-, im Norden bis zur Höhe von 807 m der Eliasberg, beide, besonders ersterer, vom Burghügel durch eine tiefe, steil abfallende Schlucht getrennt. Nach Westen schweift der Blick über die niedere Anhöhe, die die Unterstadt trägt, in die weite argivische Ebene. Der ganze Burghügel ist von dem gewaltigen Mauerring umschlossen. Man meinte

nach Schliemann Taf. III hinter S. 36, vor der Freilegung der Schwelle; das Relief schon oben S. 321 Abb. 336, ist zugleich die Stätte von Schliemanns bedeutendsten Funden.

Von Nordwesten steigen wir den Burghügel hinauf und nähern uns dem Thore. Zur Linken haben wir die Ringmauer, rechts einen massigen vorgebauten Turm, dessen man bedurfte, um die unbeschildete Seite der Angreifer treffen zu können. Von den riesigen Größenverhältnissen des Thores geben die hineingezeichneten Figuren eine genügende Vor-



1188 Das Löwenthor

früher, der westliche niedrigere Teil des Hügel sei erst später in die Befestigung hineingezogen und somit auch der Haupteingang, das berühmte Löwenthor, mit dem anschließenden westlichen Teile der Ringmauern jünger als die ursprüngliche Anlage, doch hat sich nach Steffens Untersuchungen diese Annahme jetzt als irrig herausgestellt. Die Mauerränge, welche man zu gunsten einer älteren Ummauerung der höheren Kuppe geltend gemacht hat, scheinen vielmehr als Stützmauern eines rampenförmigen Aufgangs gedient zu haben, der von der unteren Terrasse zur Höhe führte, auf welcher das Haus des Herrschers lag. Diese Tatsache ist von Wichtigkeit. Denn diese untere Terrasse, auf die man sogleich nach Durchschreiten des Löwenthore gelangte (Abb. 1188,

stellung. In der Schwelle fanden sich parallele Rillen, die das Ausgleiten der Tiere verhindern sollten. Die Löcher für die Thürangeln der beiden Thorflügel, für Bolzen und Riegel zum Verschluss sind noch vorhanden. Über dem gewaltigen Thürsturz ist das Löwenrelief in die dreieckige Lücke eingesetzt, die zur Entlastung des Sturzes diente und ebenso oder ähnlich beim »Schatzhaus des Atreus« und bei andern Bauten der gleichen Periode wiederkehrt. Haben wir das Löwenthor und einen vermutlich späteren inneren Thorbau hinter uns, so befinden wir uns auf der unteren Terrasse (ca. 240 m), die westlich durch die Ringmauer, östlich durch den bis zu 40 m höher ansteigenden Hauptteil des Burghügels begrenzt wird. Abb. 1187 zeigt den Platz



der hier veranstalteten Ausgrabungen. Umgeschlossen von einem fast kreisförmigen doppelten Ring von senkrechten Steinplatten aus feinem Muschelkalk, die durch eine wagerecht darüberliegende dritte Platte verbunden waren, liegen hier die fünf uralten von Schliemann aufgedeckten Schachtgräber, ein sechstes ward nachträglich von der griechischen archäologischen Gesellschaft ausgegraben. Der Plattenring hat wieder als Sitzbank der alten Einwohner bei den Volksversammlungen gedient, noch ist er zu Verteidigungszwecken eingerichtet worden. Vielmehr hat man zweifellos auf diese Weise den durch die Tradition geweihten Grabbezirk abgrenzen wollen. Steffen verdanken wir die Beobachtung, daß — was auf unserm Plan nicht sichtbar wird —, die Ringmauer vermutlich gleichzeitig mit der Anlage des Plattenringes an dieser Stelle eine kleine Verschiebung

wie die jüngeren großartigen Kuppelbauten Familiengräber waren, daß aber bei jedem Todesfall das zugeschüttete Grab neu geöffnet und dadurch die auffällige Vermengung der den Toten mitgegebenen Gegenstände hervorgerufen ward. Die Bestattung innerhalb der Mauern aber wird nicht Wunder nehmen zu einer Zeit, die den religiösen Anschauungen der historischen Zeit noch völlig fern gestanden zu haben scheint. An den Wänden der Gräber und an den Leichen hat man Brandspuren bemerkt, doch waren sie sicher nicht der späteren Sitte gemäß feierlich verbrannt worden. Man hat vermutet, es habe eine teilweise Verbrennung im Grabe selbst stattgefunden, etwa zu dem Zwecke die Leiche vor Verwesung zu schützen. Helbig (Das homer. Epos aus d. Denkm. erläutert, Leipzig 1884, S. 40) trifft gewiß das Richtige, wenn er meint, nach



1199. Goldenes Diadem.

erfuhr und so weit nach Westen verlegt wurde, daß sie nun den Ring in gleichem Abstände begleitete und zwischen beiden ein Verkehrsweg (Kondengang) übrig blieb. Da nun, nach der Art des Mauerwerks zu schließen, diese Änderung der Pelopidenzeit angehört, so müssen die Gräber erheblich älter sein. Steffen wird recht haben, wenn er sie der Epoche der Perseiden, der Erbauer von Mykenai, zuschreibt. Dafür spricht auch ihre Beschaffenheit und ihr Inhalt.

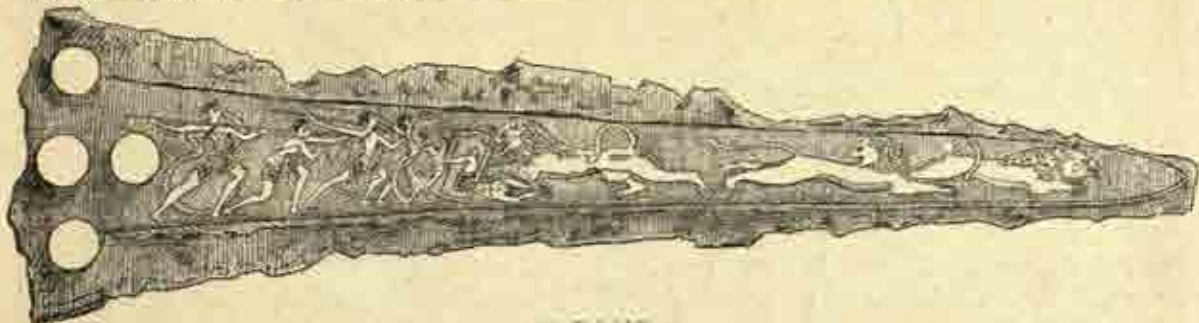
Es sind tief (25—35 Fuß nach Schliemann) senkrecht in den Felsen hineingetriebene Schachte, in denen je 1—5 Leichen, im ganzen 17, gefunden wurden. Mit Rücksicht auf die auffallende Tatsache, daß die Gräber im Widerspruch mit sonst geltender Sitte nicht außerhalb, sondern innerhalb des ursprünglichen Burgrums angelegt sind, vermutet Steffen (S. 31), daß die Toten während einer Belagerung im Kampfe oder auf irgend eine andre Art umgekommen seien. Sonst neigt man zu der Auffassung (z. B. Köhler, Kuppelgrab von Menidi 1880 S. 53; Milchhofer, Anfänge d. Kunst in Griechenland, Leipzig 1883, S. 5 Anm. 2), daß diese Gräber ebenso

Beisetzung des Toten seien im Grabe selbst Brandopfer dargebracht und die noch heiße Asche über den Leichnam ausgestreut. Auch andre, nicht viel jüngere Gräber bezeugen, daß in jener vorhomerischen Zeit die Leichen noch im Grabe beigesetzt, nicht verbrannt wurden. Ebenso scheint die Tatsache gesichert, daß man die Leichen der Schachtgräber wenigstens teilweise mumifizierte, sei es durch Wachs oder durch Honig. Die Toten sind mit überaus reichem Schmucke bestattet. Unter und über sie wurden, wenigstens in einzelnen Fällen, kleine Goldblättchen gestreut, Diademe (wie Abb. 1189 nach Schliemann N 282; ungefähr  $\frac{1}{2}$  der natürl. Größe; vgl. Milchhofer, Müssen Athens, Athen 1881, S. 89a) zierten ihre Häupter, Goldmasken, die offenbar die Züge des Verstorbenen nachzubilden suchten und deren Form vielleicht über dem Gesicht des Toten gebildet war, bedeckten zuweilen ihr Antlitz (die beste der erhaltenen Abb. 239 S. 254, andre Schliemann N 331 332 473), mehrfach ward eine goldene Brustplatte gefunden (z. B. Schliemann N 458); Milchhofer a. a. O. S. 94a beschreibt eine kunst-



volle Scepterbekrönung. In einem Grabe scheinen Frauen beigesetzt zu sein; die Männergräber enthalten viele Waffen (im größten fand man 146, in einem andern 80 Schwerter), doch nur Angriffswaffen, nie Helme und Schilde, Beinschienen sind allem Anschein nach jener Zeit überhaupt noch fremd gewesen. Halbig, *Hom. Ep.* S. 247 bemerkt, daß die Toten nicht in Kriegertracht, sondern in festlicher Friedenskleidung ins Grab gelegt zu sein scheinen; Speer und Schwert gehörte ja auch noch in homerischer Zeit zur Alltagsracht. Die Bronzeschwerter, meist spitzig und zweischneidig, dienten zum Stoß, nicht zum Hieb (vgl. unten Abb. 1203 u. 1191 b), doch kommen vereinzelt auch einschneidige Hiebsschwerter vor, der Art, wie es der Mann auf dem Grabrelief unten Abb. 1203 vor dem Streitwagen trägt (vgl. *Mus. Ath.* 96 b). Griffe und Scheiden waren gewöhnlich aus Holz, mit goldplattierten Nägeln versehen,  $\chiρυαῖοις \lambda\alpha\mu\iota \muενυμ\epsilon\nu\alpha\iota$ , teilweise mit vollstan-

sondern auf gesondert gearbeiteten eingelegten Metallplatten. In einem Falle sind es Goldplatten mit eingraviertem Spindelmuster, das unter den mykenischen Verzierungen besonders häufig wiederkehrt. Bei den übrigen Dolchklingen sind auch die äußeren Platten von Bronze, aber in diese sind auf glänzend schwarzem Schmelz dünne Goldplättchen bestimmter Form eingelegt von verschiedener künstlich durch Legierung hervorgerufener Färbung. *Mittl. Inst. VII*, 245 ist eine Klinge dieser Technik abgebildet mit der Darstellung von Papyrusblüten; da sind die Staubbeutel aus Gold, die Kelche aus Weißgold (d. h. Silber mit Gold legiert), die Stengel vielleicht aus Silber. Interessanter ist die Entenjagd (*Mittl. Inst. VII* Taf. 8). Dort machen pantherähnliche Tiere aus dem Katzengeschlecht Jagd auf Enten an einem mit Sumpfpflanzen, vermutlich Papyrusständen, bewachsenen, von Fischen belebten Flusse. Gewiss ist der Nil gemeint. Zu Goldblech



1190. Dolchklinge.

digem Überzug von verziertem Goldblech (vgl. *Mus. Ath.* 96 a). Auch alabasternen Griffknäufe kommen vor. Neben bronzenen Lanzenspitzen fanden sich auch Messer und Pfeilspitzen von Obsidian (Schliemann N. 435 S. 313; *Mus. Ath.* 90 b u. 94 b), ein beachtenswertes Zeugnis für das hohe Alter der Gräber.

Es berührt wunderbar, daneben Schwert- und Dolchklingen zu sehen, die in ihrer Art als hervorragende Leistungen in einer schwierigen Technik betrachtet werden müssen. Unter den mykenischen Schwertern waren acht, wie sich bei Gelegenheit einer sorgfältigen Reinigung ergeben hat, mit Darstellungen auf beiden Seiten geschmückt (vgl. *Abb. v. Mus. IX*, 162 ff., X, 309 ff., Köhler, *Mittl. Inst. VII*, 241 ff. Taf. 8). Unsere Abb. 1190, nach Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 145 Fig. 64: etwas größer bei Mitchell, *Hist. of anc. sculpt.* 152 Fig. 80; in ungereinigtem Zustande bei Schliemann N. 446. Die Technik ist nicht bei allen Klingen völlig gleich. Die drei längeren Degenklingen zeigen in erhabener Arbeit auf beiden Seiten teils Pferde, teils greifenartige Wesen (vgl. unten Abb. 1206) hintereinander herlaufend; an den kürzeren Dolchklingen ist die Verzierung nicht auf der Klinge selbst angebracht,

und Weißgold tritt noch Rotgold zur Bezeichnung der Blutstropfen am Halse einer Ente und möglicherweise auch an Vogelfüßen und Pflanzenstielen. Bei aller Unbehilflichkeit gewährt doch das naive Streben nach Naturwahrheit in der Wiedergabe der Tiere und Vögel einen anziehenden Reiz (Köhler); vgl. auch *Mittl. Inst. VIII*, 1 Anm. 1. Dieselben Vorzüge bietet auch die Darstellung der Löwenjagd auf unserer Klinge. Fünf Männer im Kampf gegen drei Löwen. Zwei derselben fliehen davon, der dritte mächtigste wendet sich den kühnen Gegnern trotzig entgegen. Einer ist schon zu Boden gestürzt, drei schwingen ihre langen Lanzen gegen den gefährlichen Feind, der zunächst stehende deckt sich dabei mit seinem gewaltigen Schild, die beiden andern haben ihn auf den Rücken geworfen. Der schildlose fünfte Genosse ist im Begriff einen Pfeil auf den Löwen zu entsenden. Die Lebhaftigkeit der Bewegungen zeigt nichts Gekünsteltes und Erstarrtes, das Kampfgetümmel ist mit großem Geschick veranschaulicht, das Gesetz der Raumfüllung trefflich gewahrt (Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 146). Eigentümlich erscheint uns das Aussehen dieser Krieger, die spärliche schwimmhosenartige Bekleidung, die Form



der Schilde, der Mangel jeder anderen Schutzwaffe. Sollten etwa die in den Schachtgräbern beigesetzten so in den Kampf gezogen sein? Eine Dolchklinge gleicher Technik ward auf Thera gefunden, in den Darstellungen weist vieles auf den Osten, manches auf ägyptische Einflüsse hin. Die mykenischen Handwerker waren dagegen nach allem, was wir wissen, damals nicht im stande, so kunstvolle Gegenstände zu verfertigen. Trotzdem liegt kein Grund vor, uns die mykenischen Krieger wesentlich anders gerüstet zu denken, als die des Volkes, von dem sie die Klingen erhalten hatten und das mit ihnen in regem Handelsverkehr gestanden haben muß (vgl. auch die interessante Kriegervase, Schliemann N. 213 4 und dazu Mus. Ath. 101b. 102b).

Von gleicher Herkunft wie die Klingen sind zweifellos mehrere wichtige Stücke aus dem reichen Schatz von goldenen Schmucksachen, die bei den Leichen gefunden wurden: drei viereckige goldene Schieber (Schliemann N. 253—5; vgl. Mus. Ath. 92a), wahrscheinlich von einem Halschmuck, und zwei goldene Ringe (Abb. 1191 a. b, nach Schliemann N. 334 5, Forni N. 333; vgl. Mus. Ath. 95a), alle fünf mit vertieft eingegrabenen Darstellungen, Männerkampf und Hirschjagd, auf einem der Schieber ein Löwe, auf einem andern der Kampf mit ihm. Hier treffen wir dieselbe Art der Bekleidung, denselben gewaltigen Schild und die riesige Lanze; dazu aber kommen Stoßschwerter, wie sie aus den Gräbern zur Genüge bekannt sind, und bei einzelnen Figuren Helme mit mächtigem Busch. Stilistisch verwandte, nur rohere Darstellungen werden wir auf den Grabreliefs (Abb. 1203) wiederfinden. Weniger sicher ist es, ob zwei größere goldene Siegelringe gleicher Technik, die außerhalb der Gräber und des Plattenringes mit anderen Goldsachen (Schliemann S. 498 ff. N. 528 ff.) zu tage kamen, auch hierher gezogen werden dürfen. Auf dem einen sind Löwen- und Stierköpfe, drei

Ähren (Pinienzapfen?) und andre Verzierungen eingegraben (Schliemann N. 531), den anderen zeigt unsere Abb. 1192 (nach Schliemann N. 530, eine nach Abdrücken hergestellte, teilweise deutlichere Abbildung in natürlicher Größe Arch. Ztg. 1883 S. 169 vgl. 172 f.). Über die rätselhafte Darstellung Schliemann 403 ff.; Milchhofer, Mus. Ath. 100a, Anfänge d. Kunst 153 f., Arch. Ztg. 1883 S. 249; Rofsach, Arch. Ztg. 1883 S. 169 ff. 330 f. Ann. 7. Sicherlich ist eine feierliche religiöse Handlung wiedergegeben. Da sitzt am Fuße eines Baumes (Pinie? Weinstock?) eine Göttin, welcher vier größere und kleinere weib-

liche Figuren teils anbetend, teils blumentragend nahen. Die Gewänder scheinen eher an syrische zu erinnern (der Oberkörper ist nicht nackt), als an indische, die Milchhofer zum Vergleich heranzieht. In der kleinen schwebenden Gestalt mit Stab oder Lanze glaubt Rofsach den assyrisch-perischen Asshur oder Ferv erkennen zu sollen (a. n. O. 171 f. 330 f. Ann.). Sonne und Mond sind deutlich, ob die Wellenlinien darunter den Ozean bedeuten sollen, ist noch fraglich. Schliemann S. 408 erinnert dabei an den Schild des Achill (II. 18. 483 ff.). Milchhofer findet in dem Ringe eine Vermischung von griechischen, pelagischen und kleinasiatischen religiösen Vor-

stellungen; Rofsach nimmt orientalische Vorbilder an, weist jedoch auch den Gedanken an assyrische oder phönikische Vorfertigung zurück. Die Verwandtschaft mit den übrigen Goldringen und den sog. Inselsteinen verbietet für diesen Ring eine andre Heimat zu suchen.

Dass man nicht an zahem Metall, dem ungeeignetsten Material, die ersten Schritte zur Stempel-schneidekunst durchgemacht haben wird, daß vielmehr eine Ausbildung dieser Technik an spröderen Stoffen, vor allem an Steinen vorausgegangen sein muß (Milchhofer), läßt sich kaum bezweifeln. Es finden sich in der That auch geschnittene Steine in und bei Mykenal, freilich nur wenige in den



1191 a. Goldener Ring.



1191 b.



1192 Goldener Siegelring.



Gräbern selbst (Schliemann N. 313—5), doch werden alle derselben Periode angehören. N. 315 eine linsenförmige Gemme aus Amethyst, erinnert in ihrer Darstellung einem Tier (Hirsch?), das zu seinem saugenden Jungen den Kopf zurückwendet, sehr an den in einen silbernen Fingerring gefassten Onyx N. 175 mit zwei säugenden Köhen in ähnlicher Haltung. Wichtiger sind die beiden Krieger auf dem Sardonyx N. 313 (vgl. Mus. Ath. 92a). Bei aller Unbeholfenheit und Undeutlichkeit ist doch die Verwandtschaft mit den vertieft geschnittenen Goldarbeiten und den Dolchklingen unverkennbar. Im Kuppelgrab von Menidi (Taf. VI, 1 ff.) wurden sechs vorzügliche gleichartige Gemmen gefunden. Leider enthalten sie nur Tierdarstellungen. Diese vorgriechischen Gemmen

keine sichere Bestimmung möglich. Es scheint, als ob man Jahrhunderte lang auch noch in historischer Zeit in gleicher Weise gearbeitet habe. Vgl. hauptsächlich Rofsbach, Arch. Ztg. 1853 S. 311 ff. 339. Mit der Technik werden wohl nicht wenige der Vorbilder von Osten gekommen sein, im ganzen aber wird man dieser Gemmenreihe eine gewisse Urwüchsigkeit nicht absprechen können und die Steinschneidekunst in dieser eigenartigen Ausbildung gerne als eine auf griechischem Boden heimische, von den Vorfahren der Hellenen lange Zeit hindurch an vielen Orten mit Vorliebe gepflegte Kunstfertigkeit betrachten. Doch entschließt man sich schwer, die uralten Exemplare aus den Schachtelgräbern an Ort und Stelle verfertigt zu denken, wahrscheinlich sind



1193

Goldbleche zum Frauenschmuck



1194

gehören einer großen Klasse an, die auf dem Peloponnes und den Inseln (daher ohne zureichenden Grund Inselsteine genannt) besonders verbreitet gewesen zu sein scheint. Die Grenzen haben sich jedoch noch nicht mit Sicherheit bestimmen lassen. Es ist Milchhöfers Verdienst, auf die Wichtigkeit dieser ältesten geschnittenen Steine auf griechischem Boden die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt zu haben (Anfänge d. Kunst 37—90). Er erkennt in ihnen Kunsterzeugnisse einer vorhellenischen, gleichfalls arischen Bevölkerung Griechenlands, der Pelasger, und meint aus mancherlei Gründen als eigentliche Heimat dieser Steinschneidekunst Kreta ansehen zu müssen. Indes erscheint die Sache noch nicht spruchreif. Es ist noch nicht ausgemacht, ob orientalischer Einfluß diesen Steinen wirklich fern ist; wie betreffs der geographischen Verbreitung ist auch hinsichtlich des Alters dieser Gemmen noch

sie, wie die Hauptmasse der Fundgegenstände, das Werk auswärtiger, wenn auch wohl stammverwandter Künstler.

Je ausführlicher über diese mit figürlichen Darstellungen gezierten Schmucksachen bei ihrer Wichtigkeit für die Anfangsgeschichte der Kunst in Griechenland geredet werden mußte, um so kürzer kann das übrige Schmuckes der mykenischen Gräber gedacht werden. Es ward schon erwähnt, daß unter den Burggräbern eins wahrscheinlich ein Frauengrab war. In ihm fand sich denn auch besonders reicher Schmuck. Nicht weniger als 700 Scheiben aus kartblattstarkem Goldblech waren regellos über, unter und neben den Leichen ausgestreut, ohne jede Spur bestimmter Verwendung. Unsere Abb. 1193, 1198, 1199, 1194 (nach Schliemann N. 240, 3, 5, 6) geben einige der 14 verschiedenen, vielleicht in Bleiformen gepreßten Muster wieder. Wir sehen da rein lineare



Kreis- und Spiralornamente und stilisierte Blatt- (Schliemann N. 247—250) und Tierformen. Passend sind solche gewählt, deren Körper sich leicht der Kreisform anbequemt, so der Schmetterling und der Polyp. Gerade diese Tiere kehren in der mykenischen Ornamentik besonders häufig wieder, vgl. z. B. Schliemann N. 166 auf glasierten Thonplättchen,

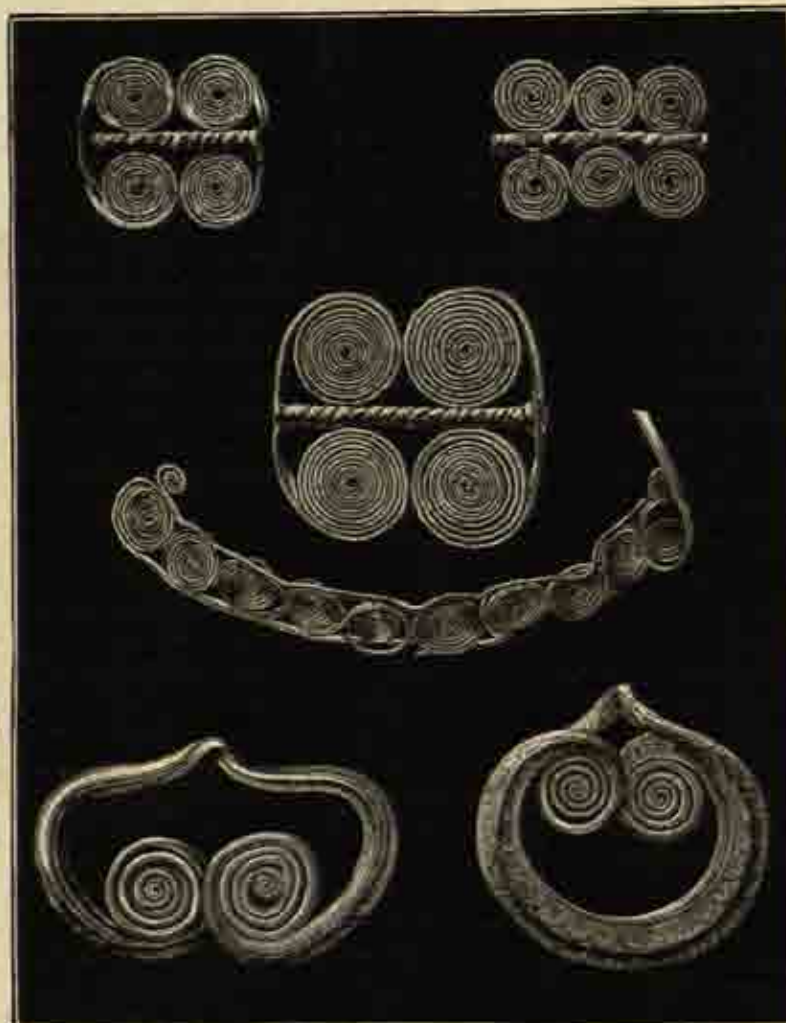
und diese Ornamente auf dem Goldüberzug von vielen hundert Holzknöpfen verschiedener Größe (z. B. Schliemann N. 387—422, 485—512), auf Schwertknäufen (N. 427 ff.) und Griffen (N. 460, 467), auf rautenförmigen Agraffen (Abb. 1196, Schliemann N. 377—386, 500), auf Diademen (wie Abb. 1189, vgl. N. 281 ff.), an Blätterkreuzen unsicherer Bestimmung



1196



1196 Goldbleche zum Schmuck.



1197 Metalldrähte aus Gold. (Zu Seite 291.)

N. 270 (Abb. 1195) und 271 in Gold zum Anheften 27 Stück, N. 424 naturalistischer gar 63 Exemplare; Schmetterlinge N. 256, 275 und 301, 302.

Die Beispiele von Linearornamenten auf den Goldscheiben sind Vertreter einer überaus zahlreichen und vielgestaltigen Klasse. Wo immer dünnes Goldblech zur Verwendung kam, da ist es überdeckt mit teilweise recht geschmackvollen Verzierungen von überraschender Mannigfaltigkeit, obgleich alle von derselben Grundform abgeleitet sind. So begegnen

(N. 285 ff. Mus. Ath. 89a), an Gürteln und Bändern (N. 357, 358), Wehrgehängen (N. 354, 455) und Hängeschmuck (vgl. Milchhofer, Anfänge d. Kunst 12 ff.). Unter diesen Linearornamenten nimmt den Hauptrang ein die Spirale. Schon Schliemanns Funde auf Hisarlik (Art. »Troia«) haben die vielseitige Verwendung der Spirale ergeben. Die mykenischen Goldarbeiten zeigen eine Vervollkommenung der Technik, und eine fast virtuos zu nennende freie und feine Ausnutzung der Form. Der ganze Entwicklungsgang der Technik

läßt sich an ihnen verfolgen. Abb. 1197 (nach Schliemann N. 295—300; Mus. Ath. 91a) zeigt uns den Metalldraht in seiner einfachsten künstlerischen Verwertung. Wozu die einzelnen Stücke gedient haben, ist nicht zu entscheiden. Goldspiralen sind auch sonst gefunden (Schliemann N. 220 u. 529). Helbig, *Hom. Ep.* 168 ist geneigt, darin Lockenhalter zu erkennen, Köhler, *Mittl. Ath. Inst.* VII, 5 Anm. 1 will sie als Tauschmittel angesehen wissen. Einen bedeutenden Fortschritt bekunden die Goldscheiben nach Art von Abb. 1198 u. 1199. Hier könnten wir uns die Goldspirale ebenso gut auf die ebene Fläche aufgeheftet denken (Beispiele aufgelöteter Verzierungen aus Metalldraht in Hissarlik häufig; vgl. Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 17 f.), hier sind aber schon die

alle die tausend Goldornamente von fernher gebracht seien. Um so unwahrscheinlicher, da einige Forastone mit eingegrabenen ähnlichen Zierraten, allerdings außerhalb der Gräber, gefunden sind (Schliemann N. 162, 164; Mus. Ath. 99b, 100b). Die Annahme scheint gerechtfertigt, daß Material und Muster eingeführt wurden, das Goldblech aber erst in Mykenai selbst mit Hilfe der Formen und Muster seinen Schmuck erhielt. Dazu gehörte keine besondere Kunstfertigkeit; und daß die Verarbeitung des Goldbleches in Mykenai — sei es durch einheimische, sei es durch ausländische Meister — nicht unbekannt war, beweisen die goldenen Gesichtsmasken.

Außer diesem Goldschmuck, der fast den ganzen Leichnam bedeckte — auch Beinverzierungen fehlten



1198

Goldbleche zum Frauenschmuck.



1199

Windungen des Drahts durch Heraustreiben aus der glatten Fläche reliefartig (Repossession) nachgebildet worden. Daß diese Verzierungsweise, die wir in der mykenischen Periode auch auf Thongefäßen und skulptiertem Stein antreffen, zuerst am dehnbaren Golde ausgebildet ist, hat Milchhöfer durchaus wahrscheinlich gemacht. Er glaubt ihren Ursprung auf das goldreiche Kleinasien und aus besonderen Gründen auf Phrygien zurückführen zu dürfen. Jedenfalls ist sie nicht in Mykenai heimisch und, da sie schon manche fremdartigen Elemente, wie den Polyp (Abb. 1194) in sich aufgenommen hat, die den charakteristischen Schmuck einer anderen Reihe «mykenischer» Fundstücke ausmachen, so wird sie mit diesen Waren gleichzeitig in Argolis Eingang gefunden haben.

Ist jedoch die Verzierungsweise auch fremden Ursprungs, so ist es doch unwahrscheinlich, daß

nicht (Schliemann N. 338, 369, 519; Mus. Ath. 93a, 94a), Oberarmringe, Ohrringe und goldene Nadeln (Schliemann N. 362) werden erwähnt, einige fremdartige Dinge kommen noch unten zur Sprache —, ist von Schmucksachen nur wenig zu berichten. Werden noch die Bernsteinkugeln (N. 355); die Kupfernadeln mit Doppelknäufen aus Bergkrystall (N. 309, 310; Mus. Ath. 91a) genannt, endlich einzelne kleine Glaszylinder und viereckige Glasfußplättchen zum Aneinanderreihen (vgl. Mus. Ath. 104a), so wird im wesentlichen der Inhalt der Schachtgräber an Schmuckgegenständen bezeichnet sein. Manches andre vielleicht hierher gehörige harret noch überzeugender Erklärung.

Neben Waffen und Schmucksachen kommen schließlich die Gefäße in Betracht. Größere irdene Gefäße in unversehrtem Zustande scheinen zu jener Zeit nur ausnahmsweise mit ins Grab gegeben zu sein, um so mehr Gefäße und Geräte aus



Metall. Eins der Gräber enthält 32 große Kupfergefäße (Schliemann N. 436 ff.) außer einem Dreifuß (N. 440), ferner etwa 20 Silbervasen, während Silber zu Schmuckstücken fast nie gebraucht scheint. Als Besonderheit müssen gelten einzelne vergoldete Silbervasen, ein Gefäß mit goldenen Rosetten und der Silberbecher mit eingelagerten Goldplättchen (Abb. 1208 a. b). Goldgefäße fanden sich in beträchtlicher Zahl, am häufigsten in der Form tafelförmiger einhenkliger Becher mit einfacher getriebener Verzierung (vgl. Schliemann N. 317. 340. 342. 345. 347. 453. 475. 476). Daneben sieht man wiederholt die trichterförmige Gestalt des Silberbechers (Abb. 1208, so N. 343 u. 477). Auch doppel-

bei der Mehrzahl dieser Vasen läßt darauf schließen, daß sie hauptsächlich für die Totenausstattung gearbeitet waren. Formen und Ornamente weisen teilweise auf fremde (phonikische?) Muster, manche Vasen sind sicher von auswärts gekommen (vgl. Milchhöfer, *Anfänge d. Kunst* 22 f. Anm. 1). Das gilt gewiß auch von den Alabastergefäßen (vor allem Schliemann N. 356 u. 479), einer Vase aus Bergkristall (N. 456) und einer andern von ägyptischem Porzellan. Auch das plumpe gegossene Gefäß in Hirschgestalt (N. 376) aus einer Mischung von Silber und Blei mag hier erwähnt werden.

Die bemalten Töpferware von Mykenai — bei

den Leichen fand man nur wenige Vasen, viele Bruchstücke dagegen im Gräberschutz und außerhalb des Plattenringes — läßt sich von der durchaus gleichartigen nicht trennen, die an andern Orten der Ostküste und auf den Inseln zu Tage getreten ist, sie wird daher besser im Zusammenhange Art »Vasenkunde« besprochen (vgl. Furtwängler-Löschcke, *Mykenische Thongefäße* 1879 mit 12 Tafeln). An den Vasen läßt sich eine lange, allmähliche Entwicklung nachweisen. Einige der ältesten aus den Gräbern Schliemann N. 236. 237. 349. 527, etwas jünger N. 324. Von dem eigenartigen Charakter der »mykenischen Vasenornamentik« werden unsere Abb.



1200 Bruchstücke einer bemalten Thyrsos.

henklige Gefäße haben diese Form, N. 344 mit aufgesetzten Rosetten, N. 528 mit Henkeln, die in Hundeköpfe auslaufen, N. 339 hat keinen Fuß. Mit Recht hat bereits Schliemann in dieser Form, die auch bei Thongefäßen, schon in Hissartik, sich findet, das *beaké d'argenteo* erkannt (vgl. Heibig, *Hom. Ep.* 280 ff.). Allein steht die Becherform N. 346 (Heibig a. a. O. 272 ff. Fig. 116), durch die uns die Henkelstützen (*tridhēves*) und die auf dem Rande sitzenden Tauben am Becher des Nestor (II. XI, 633 ff.) am besten veranschaulicht werden. Vereinzelt erscheint auch die zierliche Form einer spiralförmig geschmückten Weinanne (N. 341) neben einigen Amphoren und Deckelbüchsen. Menschengestalten sind auf den Goldgefäßen nie zur Verzierung gebraucht, Tiere nur zweimal, N. 317 Delphine, N. 477 laufende Löwen. Die Schwächlichkeit der angestrichenen Henkel

1202 (nach Schliemann N. 84—89) und 1201 a. b (nach N. 213) und 1200 (nach N. 232. 233) wenigstens eine Vorstellung geben können. Die Bruchstücke der schlanken Kanne (Abb. 1200) mit ihren naturalistischen emporrankenden Pflanzen in Farben und vollständiger bei Furtwängler-Löschcke Taf. II, ihre Form Taf. III, S. Die zur Ranauffüllung verwendeten Ornamente scheinen teilweise von Seesternen und ähnlichen Gebilden hergeleitet. Von niedrigen Seetieren sind zweifellos auch die oft wiederholten Motive auf den Bruchstücken Abb. 1201 a. b entnommen (vgl. Schliemann S. 160; Mus. Ath. 89 b). Auch von den Verzierungen auf den Fragmenten (Abb. 1202) gehören mehrere in diesen Kreis. Daneben tritt wieder die für Mykenai so charakteristische Spirale mit ihren Verwandten auf. Vögel werden nicht selten, zuweilen auch fabelhafte Tiere (z. B. Furtwängler-

Löschoke Taf. XI) dargestellt, dagegen treten die Menschen noch ganz in den Hintergrund. Erst gegen den Schluß dieser Periode wird man sich an sie gewagt haben. Vgl. die interessante Kriegervase (Schliemann N. 213, 214; Mus. Ath. 101 f.). Das wenige was von Holz und Elfenbein in den Schachtgräbern gefunden ist, kann hier füglich unberücksichtigt bleiben. Auch bei dieser beschränkten Auswahl des Wichtigsten wird, wie ich hoffe, jeder Leser den Eindruck einer stannenswerten Fülle und Mannigfaltigkeit, eines unermesslichen Reichtums gewinnen. Für die Kunst- und Kulturgeschichte ist der Ertrag dieser Schliemannschen Ausgrabung der Burggräber unschätzbar.

Zu den Schachtgräbern gehören die schon mehrfach erwähnten Grabsteine. Innerhalb des Plattenringes fand Schliemann eine Reihe von Grabsteinen aus Muschelkalk, alle mit der skulptierten Seite nach Westen gewandt, mehrere waren ohne Verzierung, von manchen sind nur Bruchstücke erhalten (vgl. Schliemann N. 24, 140—142, 146—150). Unsere Abb. 1203 bringt das besterhaltene dieser Reliefs (N. 140) in  $\frac{1}{12}$  der natürlichen Größe. Es kostet Mühe, bei der erschreckenden Roheit der Ausführung sich genügende Unbefangenheit des Urteils zu bewahren. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß diese Darstellung im Charakter mit den kunstvolleren auf den Goldringen und Dolchklingen durchaus übereinstimmt. Da ist die gleiche Bemühung sichtbar die Wirklichkeit wiederzugeben, die gleiche übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegungen, der gleiche steckige, trockene Stil. Auch inhaltlich ist die Verwandtschaft unverkennbar, auch hier begegnen uns Wagenfahrten, Jagd und Kampf. Unser Grabstein zeigt den Herrn auf seinem Streitwagen, der demnach damals schon auf griechischem Boden Eingang gefunden hatte. Nur dem Ungeschick des Steinmetzen ist es zuzuschreiben, daß nur ein Rofs sichtbar wird, jedenfalls ist ein Zweigespann gemeint.

Denkmäler d. klass. Altertums.

Von Kleidung bemerkt man nichts, deutlich ist dagegen das uns aus den Grabfunden, von Goldringen und Gemmen genugsam bekannte spitzige Stofschwert. Der voraneilende, anscheinend nackte Mann hält in unklarer Bewegung mit der Linken ein breites einschneidiges Messer, das auch aus den Gräbern



1201a. (Zu Seite 992.)



1201b. (Zu Seite 992.)



1202. Bruchstücke von bemalten Vasen. (Zu Seite 992.)

wenn auch selten, zum Vorschein kam (Mus. Ath. 96b; Schliemann N. 442a). Aber in einer Hinsicht ist zwischen den Grabsteinen und den verwandten Darstellungen ein bezeichnender Unterschied bemerklich. Auf einigen Klingen mit eingelegten Goldplatten waren Spiralen eingraviert, aber nirgends findet sich ein so unorganisches Eingreifen der Linearverzierungen in die figürliche Darstellung. Auf un-



sern Relief ist nur die Spirale benützt, die anderen zeigen auch verschiedene andere Linearmotive, die uns schon beim Goldschmuck begegnet sind. Die äußerliche ungeschickte stilwidrige Verbindung dieser

Darstellungen nachzubilden und selbständig zu verarbeiten. Ein technischer oder stilistischer Fortschritt bei einzelnen der erhaltenen Reliefs ist bisher nicht nachgewiesen, obgleich sie sicherlich nicht

alle gleichzeitig aufgestellt sind. Ob die nicht skulptierten Grabsteine die ältesten sind? Heibig, *Hom. Ep.* 46 bemerkt, daß bei Homer wohl von Grabsteinen nie aber von irgend welchem Reliefschmuck derselben die Rede sei. Vgl. auch oben S. 520 f.; Milchhofer, *Mus. Ath.* 105 b. *Ant. d. Kunst* 35. 73 ff. 140. 232 f.; Overbeck, *Gr. Plast.* I, 32.

Schliemanns erfolgreiche Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf die Burgterrasse. Eine zweites wichtiges Ergebnis war die Ausgrabung eines Kuppelgrabes in der Unterstadt, des »Schatzhauses der Frau Schliemann«. Auf Abb. 1187 ist es im Südwesten der Burgmauer im Grundriss sichtbar. Von den sechs Kuppelbauten in Mykenai war bis dahin nur der großartigste, das »Schatzhaus des Atreus«, zum größten Teil freigelegt, es ist dann durch die griechische archäologische Gesellschaft völlig ausgeräumt worden. Auf Schliemanns Ausgrabung folgte sodann die eines gleichartigen, doch ähnlichen Baues in der Nähe des Heraion bei Argos, bald darauf fand man ein ähnliches Grab



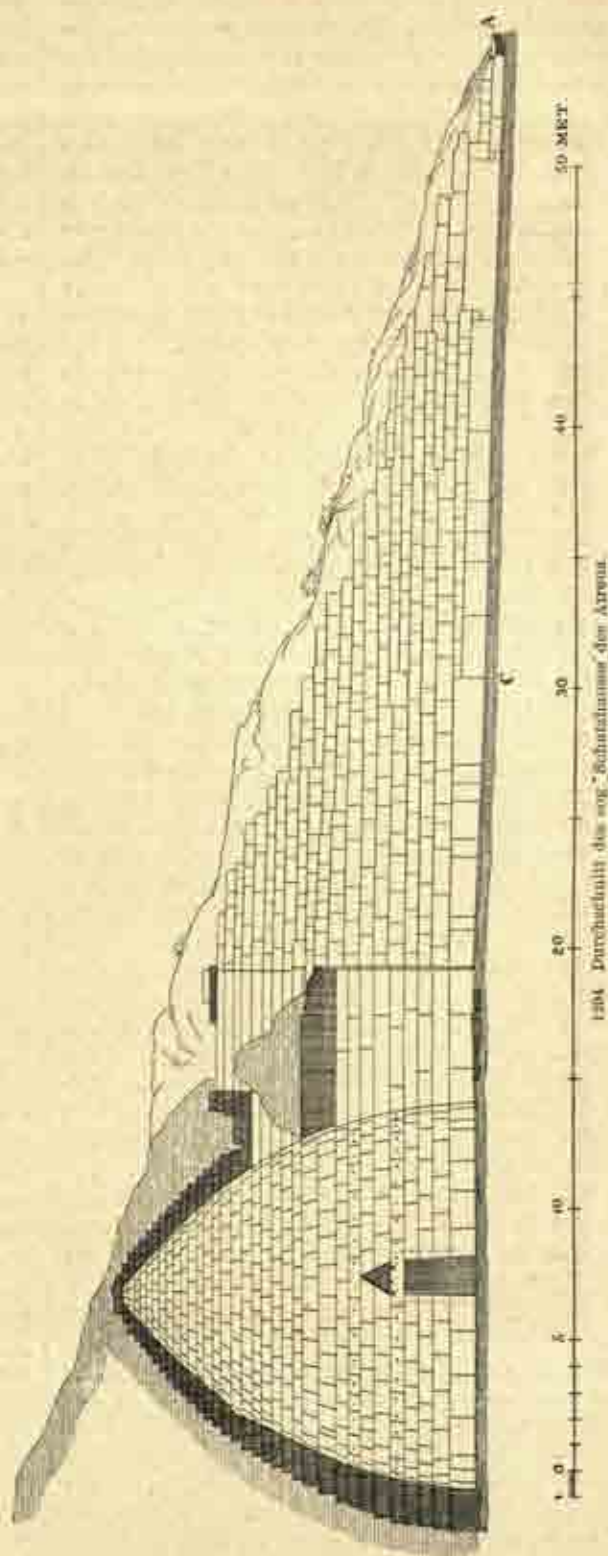
1206 Grabrelief aus Stein. (Zu Seite 903.)

Linearornamente mit den Jagd- und Wagenscenen scheint ebenso wie die kindlich rohe Ausführung auf Herstellung dieser Grabsteine durch einheimische Steinmetzen hinzuweisen, welche nach besten Kräften bemüht waren, die ihnen durch ausländische Waren geläufig gewordenen ornamentalen und figürlichen

bei Menidi in Attika, Schliemann selbst deckte das altberühmte »Schatzhaus des Minyas« bei Orchomenos auf, endlich sind zwei derartige Bauwerke von Volo (Jolkos) in Thessalien bekannt geworden. So zählt Adler, *Arch. Ztg.* 1883 S. 99 schon zehn solcher Gräber auf; vgl. dazu Mittl. *Ath. Inst.*

IX, 102 ff. Weitere Angaben Halbig, *Höm. Ep.* 63; Mitchell, *Hist. of anc. sculpt.* 142 ff.; technische Bemerkungen von Bohn, *Kuppelgr. v. Menidi* 45 ff. Felsgräber, die auf die gleiche Grundform zurückweisen und der gleichen Zeit angehören, sind in Attika (Spata) und Argolis (Nauplia) aufgefunden.

Von der einstigen Bestimmung dieser Bauwerke wußte man schon im späteren Altertum nichts mehr. Man schrieb sie wie die Burgmauern den Kyklopen zu (so Strab. VIII, 369 von den Felsgräbern bei Nauplia), oder hielt sie für Schatzkammern. Paus. II, 16, 6: Μυκηναίων ἐν τοῖς ἑρμείοις — καὶ Ἀτρέως καὶ τῶν πατρῶν ὀρόνια οἰκοδομημένα, ἐνθα οἱ ἠθροῦνται σπινὴ τῶν χρυδαίων ἡνῶν. Vgl. Paus. IX, 36, 4, 5 vom Schatzhaus des Minyas, dessen Beschreibung IX, 38, 2 keinen Zweifel läßt, daß der 1881 bei Orchomenos aufgedeckte Kuppelbau gemeint ist. Die Ausgrabungen haben erwiesen, daß diese unterirdischen Bauten Geschlechtsgräber waren, und zwar die jüngeren Nachfolger der Schachtgräber. Der fabelhafte Reichtum der Totenausstattung in vorhomerischer Zeit wird zur Überlieferung von den Schatzhäusern den Anlaß gegeben haben. Abb. 1204 (nach Mittl. *Ath. Inst.* IV Taf. XI) zeigt den Durchschnitt des Atreus Schatzhauses, des prächtigsten von allen, nach der Aufnahme von Fr. Thiersch, dessen Bericht (a. a. O. S. 177—182) auch die folgenden Angaben entnommen sind. In der Breite von mehr als 6 m führt ein 35 m langer ungedeckter, auf beiden Seiten gemauerter Gang (Dromos) zur Fassade des Kuppelbaus (vgl. a. a. O. Taf. XIII; Schliemann, *Mykenae* Taf. IV; ferner Titelbild und Plan E vom neuen Kuppelgrab). Man erkennt sogleich das für die Bauten dieser Periode so charakteristische Entlastungsdreieck vom Löwenthor wieder und ebenso die riesigen ohne Bindemittel aufeinandergetürmten Steinblöcke. Im Gänge einzelne bis zu 6 m Länge; die Länge des inneren Thürsturzblockes gibt Schliemann S. 48 auf 29 Fuß, die Breite auf 17, die Dicke auf  $3\frac{1}{2}$  an. Die ganze 70 qm haltende Fassade war in verschwenderischer Pracht mit buntfarbigem skulptierten Stein verkleidet. Zwei Halbsäulen aus grünem Stein — ebenso Kapitäl und Epistylplatten — mit auffallend kleinen Basen standen zu beiden Seiten des nach oben sich etwas verjüngenden Eingangs. Sie zeigen dieselbe Eigentümlichkeit wie die Säule des Löwenreliefs (S. 321 Abb. 386), sie nehmen nach oben an Stärke zu (vgl. Trendelenburg, *Arch. Ztg.* 1883 S. 99). Sie waren, wie fast alle Inkrustationsstücke, mit Spiralverzierungen geschmückt. Einzelne Bruchstücke abgeb. *Kunsthist. Bilderb.* I, 3 f., doch sind dort





Kapitalteile falsch als Basis ergänzt. Über dem gewaltigen Thürsturz zog sich ein friesartiger Streifen mit blaugrauer Geisonplatte hin, dann folgten spiralingeschmückte rote Porphyryplatten, die das ganze Entlastungsdreieck verschlossen, wie das Löwenrelief das Dreieck über dem Burghor, und die zugleich den Rand der seitlichen Felder bedeckten. Endlich fanden dazwischen vielleicht noch ähnlich verzierte weißliche Steine Verwendung. Der Eingang war durch Thürflügel geschlossen, und zwar anscheinend durch eine dreiteilige Thür. Das Innere gewährt einen überraschend großartigen Anblick. Wir stehen in einem bienenkorbartig gewölbten Raum von fast 15 m Durchmesser um Boden und wenig geringerer Höhe, 33 Quaderschichten, deren unterste auf dem Lettenboden ihr Auflager findet, steigen in immer engeren Kreisen zur Schlufplatte hinauf. Eine dem Haupteingang ähnliche, aber kleinere Thür führt in eine viereckige niedrigere Nebenkammer. (Dies Seitengemach fehlt in vielen Fällen, in Orchomenos ist dessen Decke durch eine Platte von grünem Kalkstein gebildet, mit einem sehr interessanten, an ägyptische Deckenmalereien erinnernden Reliefmuster von Spiralen, Rosetten und Pflanzenformen. Abgeb. Schliemann, Orchomenos Taf. I, Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 154 Fig. 78; vgl. Helbig, Hom. Epos 330.) Die Wände waren teilweise, wie die erhaltenen Reste und Spuren von Bronzenägeln beweisen, mit Metallplatten bekleidet, ebenso in Orchomenos (vgl. Helbig a. a. O. 324 ff.). Mit Recht wird auf Homerische Bezeichnungen und auf Soph. Ant. v. 944 ff. verwiesen, wo sicher an solche Grabbauten gedacht ist, zugleich ein Beweis, daß man im 5. Jahrh. v. Chr. die Bestimmung dieser Kuppelbauten noch kannte. Schon im Altertum hat man diese gewaltigen Bauwerke mit den ägyptischen Pyramiden verglichen. Nicht ohne Grund. Wie sie sind die »kyklopischen« Mauern und Kuppelgräber Zeugen einer Zeit, wo die herrschenden Geschlechter, im Besitz schier unerschöpflicher Mittel, kraftbewußt und eigenwillig die Kräfte der Unterthanen rücksichtslos für ihre persönlichen dynastischen Interessen ausnutzen konnten. Die Überlieferung brachte die Bauten mit Atreus und seinen Söhnen in Verbindung. Wie anders aber erscheint bei Homer die politische Machtstellung der Atriden! Also haben die Gräber nichts mit dem Pelopidengeschlecht zu thun? Vielleicht doch. Nur müssen wir uns hüten, die wirklichen Thatsachen in ihrem dichterisch verklärten Spiegelbilde wiedererkennen zu wollen, zumal dasselbe unter ganz verschiedenen Verhältnissen entstanden sein kann (vgl. die richtigen Bemerkungen von Milchhöfer, Mus. Ath. 88). Doch ist es unthunlich, die Frage auf die Erbauer der mykenischen Kuppelgräber zu beschränken. Nur wenn alle gleichartigen Bauwerke und alle mykenischen Fundgegenstände mit ihrer

Verwandtschaft zugleich in Betracht gezogen werden, nur wenn uns die mykenischen Funde nicht mehr als etwas Einzigartiges und Absonderliches erscheinen, sondern als Glieder einer langen festgeschlossenen Kette, als Zeugnisse einer Kultur, die unter besonderen Bedingungen erwachsen und verpflanzt ist, nur dann kann man eine befriedigende Lösung des schwierigen Problems erhoffen. Dazu ist es vor allem nötig, das Verhältnis zur Homerischen Zeit genauer festzustellen.

Das »mykenische« Zeitalter liegt der Entstehungszeit der Homerischen Gedichte, wie weit man auch deren Grenzen stecken mag, um ein bedeutendes voraus. Kurz sei noch einmal zusammenfassend auf die namhaftesten Unterschiede hingewiesen. Das Epos weiß nichts von so großartigen Befestigungsanlagen, wie sie in Tiryns und besonders in Mykenai uns entgegentreten; das Epos kennt nicht die für die »mykenische« Periode so charakteristischen Grabbauten, weder die einfachen älteren Schachtgräber, noch die kunstvolleren Kuppelgräber. Die Bestattungsweise war verschieden. Der Verbrennung der Toten ging eine Zeit voraus, wo sie mumifiziert mit überaus reicher Ausstattung in den Geschlechtergräbern beigesetzt wurden. Dann die Kleidung. Mögen auch die bebuschten Helme und die gewaltigen Schilde, wie sie auf den Goldringen und Messerklingen erkennbar sind, teilweise den Homerischen Angaben entsprechen: ein bemerkenswerter Unterschied gibt sich kund in dem gänzlichen Fehlen von Panzer und Beinschienen, den charakteristischen Waffenteilen der Homerischen Helden. Überall erscheinen die Männer auf den figürlichen Darstellungen in Mykenai nackt, nur mit einem Schurz oder badehosenartigen Kleidungsstück um die Hüften. Das kann kein Zufall sein. Nun ist es zwar gewiß, daß fast alle diese Darstellungen nicht in Mykenai gefertigt, sondern von außen eingeführt sind, aber auch die Reliefstelen auf den Schachtgräbern (Abb. 1203), deren Herstellung zweifellos einheimischen Steinmetzen übertragen war, zeigen nackte Gestalten, und wenn deren Zeugnis wegen der Robheit der Arbeit in Zweifel gezogen werden sollte, so ist daran zu erinnern, daß durchgängig gleichartige Stoffschwerter auf den Darstellungen und in den Gräbern sich finden, daß demnach die Annahme berechtigt erscheint, auch in andern Stücken möge ein Zusammenhang stattgefunden haben. Wie viel oder ob überhaupt etwas vom Flitterschmuck der Bestattung auch im wirklichen Leben Verwendung fand, wie die Frauenkleidung beschaffen war, ob die in den Schachtgräbern beigesetzten Glieder fürstlichen Stammes eine reichere und vollständigere Bekleidung trugen, von dem allen wissen wir nichts. Sicher ist aber, daß sich — mit Ausnahme etwa des in jeder Hinsicht fremdartigen goldenen Schmuckes Schliemann



N. 292 (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 8) — nirgends Spangen gefunden haben, also auch noch nicht allgemein in Gebrauch gewesen sind. Die »mykenische« Tracht wies im allgemeinen jedenfalls viel reicheren Goldschmuck auf, wie denn überhaupt jene Kultur als prachtliebender und üppiger erscheint. Auch was oben S. 254 von der mykenischen und Homerischen Barttracht gesagt ist, gehört hierher. Vgl. freilich Mittl. Inst. II, 274 Anm. Eisen fehlt in den Gräbern noch ganz, während es in der Ilias, wenn auch selten, schon genannt wird. Endlich darf auch der wichtige Umstand nicht unbeachtet bleiben, daß sich von dem Homerischen Götterglauben und von den religiösen Anschauungen späterer Zeit in Mykenai auch nicht eine Spur hat nachweisen lassen. Denn die rohen weiblichen Idole und Kühe von bemaltem Thon, die in Tiryns und Mykenai in großer Anzahl (freilich nur zwei in den Gräbern, Mus. Ath. 89b) gefunden sind (vgl. z. B. Schliemann N. 2 ff.), mit der Homerischen Hera Boopis in Verbindung zu bringen, ist schwerlich statthaft.

Neben diesen wesentlichen Unterschieden, die deutlich die »mykenische« Periode als die ältere kennzeichnen, bleibt doch eine Reihe von Berührungspunkten übrig, so daß über den Zusammenhang kein Zweifel möglich ist. Manche Homerischen Waffen und Geräte lernen wir am besten aus den mykenischen Funden kennen, für den Becher des Nestor gibt es keine genauere Analogie als den Silberbecher (Schliemann N. 346; Helbig, Hom. Ep. 272 ff. Fig. 116), das *δέπας ἀνυκόνελλον* bieten die Gräberfunde in seinen verschiedenen älteren Formen (Helbig a. a. O. 260 ff.; vgl. auch Mittl. Ath. Inst. II, 276 Anm. III, 3 f.). Immerhin sind die Unterschiede so groß, daß, wie schon oben angedeutet ward, nur eine völlige Umwälzung aller Verhältnisse, wie sie die dorische Wanderung hervorgerufen hat, die genügende Erklärung dafür geben kann.

Der dorischen Wanderung voraus also liegt die »mykenische« Kultur. Am glanzvollsten ist sie in Mykenai selbst vertreten, ein Zeugnis für die Macht und den Reichtum der dort waltenden Fürstengeschlechter; keineswegs aber ist sie auf Mykenai allein beschränkt. Über ganz Ostgriechenland von Thessalien bis zum Eurotasthal und über die Inselwelt wenigstens bis Rhodos hin erstreckt sich ihr Bereich. Eine längere, wohl mehrhundertjährige Entwicklung innerhalb dieser Periode läßt sich nachweisen von den mykenischen Schachtgräbern bis zu den Kuppelgräbern und darüber hinaus. Trafen wir in den ersteren schon Bernsteinschmuck, Gegenstände von Alabaster, sogar ein Straußenei, so fand sich doch Elfenbein und Glasfluß noch sehr vereinzelt. Gerade diese Stoffe aber kommen in der späteren Zeit besonders zur Geltung, offenbar ein Beweis für den regeren Handelsverkehr mit den öst-

lichen Mittelmeerländern. Wohl möglich, daß die Vermittlung zwischen Ost und West jetzt immer ausschließlicher von den Phönikiern übernommen ward, von deren Bedeutung in den folgenden Jahrhunderten die Homerischen Gedichte Zeugnis ablegen.

Wer aber waren die Träger dieser eigenartigen »mykenischen« Kultur? Mit Recht hat Köhler, Kuppelgr. v. Menidi 52 hervorgehoben, daß in allen den gleichartigen Grabstätten Ostgriechenlands keinerlei landschaftliche Unterschiede erkennbar sind, und daraus den Schluss gezogen, diese Kultur müsse als etwas Gewordenes und bereits Fertiges von außen nach Griechenland verpflanzt sein. Ist aber diese Kultur eine einheitliche, urwüchsige und unvermischte? und wo ist ihre Heimat? Das ist die seit einem Jahrzehnt mit Lebhaftigkeit erörterte Frage und noch ist man weit davon entfernt zu einer Einigung gelangt zu sein. Aber durch die bisherigen Untersuchungen ist doch vieles klargelegt und die endgültige Lösung der Frage vorbereitet. Fernere Funde werden weiter führen. Ein neuer Versuch, viele noch ungehobene Schwierigkeiten zu beseitigen und über manches dunkle Gebiet Licht zu verbreiten, wird schon seit geraumer Zeit von dem Werke Furtwänglers und Löschkes erwartet »Mykenische Vasen, vorhellenische Thongefäße aus dem Gebiete des Mittelmeeres«. Hier können nur die Ergebnisse bis jetzt veröffentlichter Einzeluntersuchungen zusammengefaßt werden.

Die Sagen erzählen, daß die Perseiden, die Gründer der Burg, von den Inseln kamen, daß des Tantalos Geschlecht von Lydien einwanderte; die kyklopischen Mauern aber werden Kyklopen aus Lykien zugeschrieben. Als fremdländisch muß also den späteren Bewohnern das Erschienen sein, was sie von Resten der ältesten Vergangenheit überkamen. So hat denn auch Köhler bei dem ersten Versuch den Ausgangspunkt dieser Kultur genauer zu bestimmen (Mittl. Inst. III, 1 ff.) das ausschließlich angrische orientalische Gepräge dieser Kunst betont (vgl. auch Helbig, Hom. Ep. 45). Andre meinen, daß doch manches an Griechen und griechische Eigenart erinnere. So hat man auf das Löwenrelief am Löwenthor hingewiesen (vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildwerke, Berlin 1885, N. 1) — früher nannte man sie zuweilen Wölfe, Helbig, Hom. Ep. 289 bezeichnet sie als Panther oder Leoparden —, aber es ist nicht einmal sicher, ob das Relief in Mykenai selbst gefertigt ist (Steffen a. a. O. 24). Die nächste Analogie bieten phrygische Denkmäler (Mitchell, Hist. of anc. sculpt. 182 Fig. 67), die eigentümliche Säulenform kehrt wieder beim »Schatzhaus des Atreus« und in Spata, eine gleichartige Basis in Spata (Mus. Ath. 103a), an einem Elfenbeingriff von Menidi (Kuppelgr. Taf. VIII, 6, vgl. auch das Blumengefäß auf dem Silberbecher Abb. 1208), die



Achtere über der Saule begegnen uns als fortlaufende Reihe an der Fassade des Schliemannschen Kuppelgrabes. Das Relief nimmt keine Sonderstellung ein, sondern schließt sich dem Charakter nach eng an die übrigen Reste der »mykenischen« Periode an, muß also auch der gleichen Beurteilung unterliegen. Ein Streben nach Naturwahrheit ist unverkennbar, dasselbe aber begegnet uns auch auf fast allen übrigen über das rein ornamentale hinausgehenden älteren Darstellungen der »mykenischen« Kultur. Ich erinnere an die Dolehklungen (Abb. 1190), an die Goldringe und Schieber (Abb. 1191, Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 34), an den silbernen Stierkopf (Abb. 1207), an viele der Inselsteine (s. oben S. 988). Von allen diesen Fundstücken kann es als durchaus sicher, von den Gemmen als wenigstens wahrscheinlich gelten, daß sie nicht in Mykenai hergestellt, sondern auf dem Seewege bezogen sind.

Allgemein gelten als Erzeugnisse einheimischer Kunst die augenscheinlich nach Porträtmäßigkeit strebenden Gesichtsmasken (S. 254 Abb. 239), bei denen man schwerlich einen Hauch griechischen Geistes verspüren wird, und die Grabreliefs von Kalkstein (Abb. 1203). Die Verwandtschaft mit den Darstellungen der Goldringe, besonders mit der Hirschjagd, ist so auffällig, daß sogar vermutet worden ist, der mykenische Steinmetz habe sie als Vorbild benutzt (Overbeck, Gr. Plast. I<sup>2</sup>, 32). Eine Beeinflussung durch derartige Darstellungen ist wohl glaublich, zugleich aber liegt vor aller Augen die Unbeholfenheit und Plumpheit der Nachbildung. Wir werden demnach in Mykenai kaum schon vom Hervortreten griechischen Kunstcharakters reden dürfen, um so weniger, als ja auch die Homerische Zeit in allen unseren Formen nach Helbig's Forschungen noch völlig unter orientalischem Einflusse steht. Nichts scheint endlich naturgemäßer einheimischen Handwerkern zugeschrieben werden zu müssen als Thongefäße. Und doch verbietet sich diese Annahme für Mykenai durch die Erwägung, daß ganz gleichartige Gefäße sich an den verschiedensten Punkten Ostgriechenlands und der Inseln gefunden haben. Die Übereinstimmung von Thon und Technik in Verbindung mit der eigentümlichen naturalistischen Verzierungsweise, die oben besprochen war, schließt die Vermutung aus, daß diese Gefäße gleichzeitig an vielen getrennten Orten hätten hergestellt werden können. Auf den Inseln scheint der Fabrikationsmittelpunkt gewesen und von dort her ihre Verbreitung auf dem Handelswege erfolgt zu sein. Ob sich unter der gesamten Masse der mykenischen Scherben, wie sich zeitlich verschiedene Gattungen wohnen lassen, so auch sicher an Ort und Stelle verfertigte Stücke finden, ist noch nicht festgestellt. Interessant ist ferner die Tatsache, daß die kindlich rohen Tiergestalten und

Idole von bemaltem Thon, welche zwar in den Gräbern nur vereinzelt, um so häufiger außerhalb derselben und in Tiryns angetroffen wurden (Schliemann Taf. A—C farbig, XVI—XIX, ferner N. 8—11, 111—113) in der gleichen Form und Technik auch auf der Burg von Athen und anderwärts zum Vorschein kommen, ein deutlicher Beweis, daß selbst diese kunstlosen Thonbilder mit ihren vogelartigen Gesichtern und halbmondförmigen Armstumpfen ein Handelsartikel waren. Man bezog sie, wie die Technik unwiderleglich beweist, von den gleichen Orten, wie die Thongefäße (Furtwängler, Bronzefunde v. Olympia 28 f. 33). Der Umstand, daß in der Nähe von Syrakus ein Grab in einer den Kuppelbauten verwandten Form Thongefäße ähnlichen Charakters enthielt,



1206 Goldblechferrat. (Zu Seite 99.)

legte Helbig (Hom. Ep. 68 f., Bull. Inst. 1884, 9) die Frage nahe, ob dies Grab nicht auf eine alte phönizische Niederlassung zurückweise. Indes werden nur wenige geneigt sein, die charakteristischen Grabbauten und Thongefäße von Mykenai phönizischen Ansiedlern zuzuschreiben.

Um so weniger, als sich unter den mykenischen Funden eine kleine phönizische Gruppe ziemlich sicher ausscheiden läßt (Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 7 ff.). Unzweifelhaft gehören hierher die aus doppelten Goldplättchen hergestellten, an irgend einen Gegenstand angehefteten Bildchen einer nackten Frau mit einer Taube auf dem Kopf (einmal außerdem mit zwei Tauben, die von den Schultern anfliegen), es ist gewiß Astarte (Abb. 1205 a, b, nach



Schliemann N. 267 u. 269). Ebenso sicher hat man in den fünf Goldblechen, die eine taubenbesetzte Fassade zeigen (Schliemann N. 423, Mus. Ath. 91 b), Nachbildungen des Heiligtums der Taubengöttin von Paphos, der Astarte, erkannt. Auch anderer Goldschmuck, bei dem Palmblatt und Lotoskelch eine Rolle spielt (z. B. Schliemann N. 264—266, 292, 470, 471), und eine Reihe fremdartiger Tierbildungen, zu denen der Greif gehört (Abb. 1206, nach Schliemann N. 272, vgl. N. 281) scheint auf denselben Ausgangspunkt hinzuweisen. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 10 f. hebt als das charakteristische Merkmal dieser orientalisierenden Goldsachen hervor, daß sie in fertigen Hohlformen geprägt, bzw. gegossen seien. Vom vortrefflich modellierten, zum Aufhängen bestimmten silbernen Stierkopf mit Hörnern von Goldblech (Abb. 1207, nach Schliemann N. 327, Mus. Ath. 93 a) ist es fraglich, ob er hierher gezogen werden darf. Ein ähnlicher Stierkopf wird auf der Wandmalerei eines ägyptischen Grabes von den Kefa d. i. den Phönikiern als Tribut dargebracht (vgl. Helbig, Hom. Ep. 24). Doch ist damit phönikische Arbeit noch nicht erwiesen. An phönikische Goldgefäße erinnern viele der mykenischen (vgl. Milchhöfer, Anfänge d. Kunst 22). Daß außerdem das an beiden Enden durchbohrte Straußenei mit aufgenieteten Delphinen von Alabaster (Schliemann N. 438, Mus. Ath. 98 b), mancherlei Gegenstände von Alabaster, Schwertknäufe, Gefäße (N. 356, 479; Mus. Ath. 93 b), Nachahmungen von befranxten Schleifen und Binden (N. 352, Mus. Ath. 95 b), ferner Vasen von sog. ägyptischem Porzellan, Glaszylinder und verzierte Glasfußkörperehen, endlich Elfenbeinschmuck —, daß alle diese Dinge, wenn auch schwerlich ausschließlich, so doch hauptsächlich durch Vermittlung phönikischer Händler nach Griechenland gekommen sind, läßt sich als sicher annehmen.

Dem schönen Rindskopf stehen an Feinheit der Arbeit und an technischem Geschick die Dolchklingen (s. oben S. 987 und Abb. 1190) und ein Becher mit eingelegerter Arbeit zunächst. Das Silber-

gefäß (Abb. 1208 a, b, nach Mittl. Ath. Inst. VIII Taf. I, in ungereinigtem Zustand Schliemann N. 348) im Gewicht von 1,036 kg hat eine Gestalt, die unter den mykenischen Thongefäßen nicht selten ist,



1207 Silberner Stierkopf mit Hörnern von Goldblech.

auch die charakteristische Form des Henkels steht nicht allein (vgl. Schliemann N. 346). Auf drei Seiten ist eine Art Küssel mit Zweigen (blühenden Pflanzen?) darin zunächst durch Gravierung vorzeichnet, diese Vorzeichnung sodann mit dünnen Goldplättchen überkleidet und die Einzelheiten mit



dem Grabstichel eingerissen. Die Technik stimmt also mit der einiger Dolchklingen überein, nur fehlt die Verwendung verschiedenfarbigen Goldes. Köhler erinnert an die Blumen- und Gartenkultur in Ägypten und nimmt wie für die Technik, so auch für die Darstellung ägyptische Vorbilder an.

die Gräber zu fallen scheinen, nach Argolis gekommen sein. Dort konnten sich ägyptische und asiatische Einflüsse in gleicher Weise geltend machen. Für Anwohner des Meeres paßt die eigenartige Neigung, dem Meer und dem Tierleben des Meeres die Verzerrungen für iridene Gefäße, für Goldschmuck,



1293a. Silberner Becher. (Zu Seite 997.)

Ist auch die Pflanzenbildung recht steif und unbeholfen, wird man das Stöben nach Naturwahrheit doch auch hier nicht verkennen können. Auch die Dolchklingen sind, wie vor allem die Nillandschaft mit der Entenjagd (Mittl. Ath. Inst. VII Taf. 8) beweist, zweifellos von ägyptischen Vorbildern beeinflusst, auch die Technik wird ägyptisch sein. Mit Recht aber hat Köhler (a. a. O. 248 f.) jeden Gedanken an Verfertigung der Klängen in Ägypten abgewiesen, mit dem Hinweis darauf, daß sie sich von den übrigen mykenischen Funden nicht trennen ließen, mit dem die Darstellungen inhaltlich wie stilistisch, namentlich auch durch das Nebeneinander verschiedener Stilgattungen, zusammenhängen. Er sieht die Inselwelt des ägäischen Meeres mit den umliegenden Küsten als das Produktionsgebiet an. Daraus scheint in der That alles je länger je mehr zu weisen. Von den Inseln sollten die Perseiden, in deren Periode



1293b. (Zu Seite 997.)

für Glasfußplättchen, für geschnittene Steine zu entlehnen. Meeresschiffe, Fische verschiedener Gattung, Muscheln, langhalsige Wasservögel und vor allem Tintenfische in mancherlei Gestalt sind mit besonderer Vorliebe nachgebildet. Sollte Milchhöfer recht haben, daß der Ursprung der charakteristischen Verzierungsweise einer ungemein reichhaltigen Gruppe der Goldsachen mit rein linearen, aus der Metalltechnik selbst erwachsenen Ornamenten,

zumal der Spirale, in dem goldreichen Kleinasien, und zwar in Phrygien zu suchen sei, so kann doch diese Ornamentik nicht von dort aus direkt nach Mykenai gelangt sein. Ist sie doch auf die Thangefäße jener Periode übertragen, welche, wie wir sahen, auf die Inseln zurückweisen. Dort wird diese Vermischung stattgefunden haben, die dann auch bei den Verzerrungen des Metallblechs zur Geltung kam: Polyp, Schmetterling und ähnliche Gestalten gingen nun auf

den Goldschmuck über, dem sie ursprünglich fremd waren. Gräber, die den Kuppelbauten entsprechen, hat man bis jetzt auf den Inseln des ägäischen Meeres nicht gefunden, doch kann das nicht ins Gewicht fallen, da man erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit diesen Grabformen ernster Beachtung geschenkt hat. Die Entdeckung eines ähnlichen Baues auf der Ostküste Siciliens, der vermutlich einer Ansiedlung desselben Seesvolks angehörte, ist nicht ohne Belang.

Freilich, welches Stammes das Volk war, dessen Glieder diese aus verschiedenen Anregungen erwachsene und doch einheitlich gewordene Kultur

(und sonst) meint diese wichtige Rolle für Kreta in Anspruch nehmen zu dürfen.

Größere Übereinstimmung zeigen die Ansichten über die Zeit der mykenischen Grabfunde und somit der ganzen »mykenischen« Kulturperiode. Die Kuppelbauten müssen der dorischen Wanderung vorangehen, um wie viel mehr die beträchtlich älteren Schachtgräber. Auch eine Reihe anderer Erwägungen leitet dazu, die Burggräber in das letzte Viertel des zweiten Jahrtausends v. Chr., genauer in das 12. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts zu setzen (vgl. Köhler, Mittl. Ath. Inst. VII, 250; Heibig, Hom. Ep.



1309. Athena und Marsyas. (Zu Seite 1002.)

mit sich nach Argolis brachten, ob sie in engerem Verhältnis zu asiatischen Völkern standen, oder ob sie, worauf manche von Milchhöfer hervorgehobene Momente zu weisen scheinen, den vordorischen Einwohnern des Peloponnes stammverwandt waren, das muß zunächst noch eine offene Frage bleiben. Auch das Problem kann noch nicht als gelöst gelten, welche Insel, bzw. welche Küstenlandschaft als der eigentliche Ausgangspunkt dieser »mykenischen Kultur« zu betrachten ist. Köhler (Mittl. Ath. Inst. III, 1 ff.) hatte Karien in Vorschlag gebracht, Langbein (Flügelgestalten d. alt. griech. Kunst 1881 S. 99 f.) scheint, mit freilich unzulänglichen Gründen, für Rhodos eintreten zu wollen, Milchhöfer (Anfänge d. Kunst 201

54). Mit Recht wird dabei an Minos und die kretische Seeherrschaft erinnert. Erwähnt muß freilich zum Schluß noch werden, daß Stephani (Compte Rendu de la comm. arch. 1877 p. 31 ff.) und nach ihm E. Schulze (Russ. Revue Bd. XVI) die mykenischen Schachtgräber nordischen Völkern zuschreibt, etwa den Herulern, welche im 3. Jahrh. n. Chr. in Griechenland einfielen. Doch ist diese Ansicht, der anfangs durch die Fremdartigkeit der gefundenen Gegenstände Vorschub geleistet werden mochte, durch die Fundthatsachen selbst hinreichend widerlegt, und es ist kaum glaublich, daß auch jetzt noch jemand, nachdem an so vielen verschiedenen Stellen gleichartige Funde zu Tage getreten sind, bei dieser Meinung beharren sollte. [v. B.]



**Myron**, Bildhauer von Eleuthera in Boiotien, blühte thätig in Athen um Ol. 80. Er war, wie Pheidias und Polykleitos, Schüler des Ageladas. Der Kreis seiner Darstellungen ist ein außerordentlich mannigfacher, als Material bediente er sich fast ausschließlich des Erzes und zwar des alginetischen, während Polykleitos sich des delischen bediente. Letztere Nachricht ist für uns leider ganz wertlos, da wir den Unterschied beider Erzarten nicht kennen. Unter seinen Werken finden wir an Götterbildern: ein Holzbild der Hekate, zweimal Apollon, Dionysos, eine aus Zeus, Athene und Herakles bestehende Gruppe, ferner eine Gruppe der Athena und des Marsyas. Letztere ist uns in verschiedenen Nachbildungen noch erhalten, nämlich auf athenischen Münzen, einem attischen Marmorrelief und einer attischen Vase (Abb. 1209 auf S. 1001, nach G. Hirschfeld, *Athena und Marsyas* Taf. I). Athena hatte die Flöten erfunden, aber weggeworfen, weil sie beim Blasen ihr Gesicht entstellten, und Marsyas hob sie wieder auf. Dieser Mythos ist dargestellt: Marsyas mit der Geberde gewaltigen Schreckens vor Athena zurückprallend. Die Gestalt des Marsyas stimmt in allen Wiederholungen in der Hauptsache überein, während die der Athena bedeutend verschieden ist. Eine treffliche Marmorwiederholung des Marsyas besitzen wir im Lateran zu Rom (Abb. 1210, nach der einzigen photographischen Aufnahme). Fälschlicherweise hat man das Werk als tanzenden Satyr gefaßt und ihm deshalb Kastagnetten in die Hände gegeben. Die Bewegung der Arme ist ähnlich wie auf dem Vasenbilde zu denken. — An Heroen bildete Myron zweimal Herakles, Perses, Erechthens. — Dem menschlichen Kreise gehören an die Statue des Läufers Ladas, ferner die des berühmten Diskuswerfers und eine Reihe weiterer Athletenstatuen. Vom Diskuswerfer sind uns eine Reihe von Nachbildungen erhalten. Die beste derselben, im Palazzo Massimo zu Rom, geben wir unter Abb. 1211, nach einer Photographie. Ebenfalls dem menschlichen Kreise angehörig ist seine Darstellung der Säger

(*pristai*), wahrscheinlich ein Wellgeschank der Tiachler an Athens Ergane. Ein sonst dem Myron zugeschriebenes Werk, eine trunksüchtige Alte aus Marmor, ist aus der Reihe seiner Werke zu streichen. — Unter seinen Tierbildungen ist die von Epigrammendichtern viel besungene Kuh weltbekannt, ferner werden vier Stiere und ein Hund gerühmt. — Schließlich isolierte Myron auch in Silber.

Der Kunstcharakter des Myron läßt sich auf Grundlage der literarischen Überlieferung und mit

Hilfe der uns erhaltenen Statuen des Marsyas und des Diskobol sehr klar zeichnen. Am berühmtesten sind seine Athleten- und Tiergestalten. Gepriesen wird die Lebendigkeit und Naturwahrheit seiner Darstellungen. *ἰσχυρὸν, lebensvoll*, ist ein öfters vorkommendes Epitheton seiner Werke, und Propertius nennt seine Stiere *viuida signa*. Dem Ladas ist der Atem aus den hohlen Weichen auf die äußersten Lippen gedrängt, er scheint von der Basis herabspringen zu wollen; in der Schilderung der Lebendigkeit der Kuh überbieten sich die Dichter. Daß sich diese lebensvolle Naturwahrheit besonders in der Auffassung und Bewegung der Werke, mehr als in der Einzeldurchbildung des Formalen ausspricht, geht aus dem Urteil bei Plinius (XXXIV, 58) hervor: er habe Haupt- und Schamhaar nicht vollendeter als das rohe Altertum gebildet. Auch müssen wir uns die Gestalten unseres Künstlers mehr physisch



1210. Marsyas des Myron.

als geistig lebensvoll denken. Denn wenn auch der Auctor ad Herennium (IV, 6), wie bei Praxiteles die Arme, bei Polykleitos die Brust, so bei Myron den Kopf lobt, so bemerkt doch Plinius (l. c.), er habe nur bedacht auf den Körper, den geistigen Ausdruck nicht dargestellt (*animi sensus non expressisse*). Der scheinbare Widerspruch beider Urteile wird gelöst durch Petronius (88), der von Myron sagt: *paucis hominum animas ferarumque aere comprehendit*. Nicht der *animus*, sondern die *anima* zeichnet die Werke des Künstlers aus, nicht der geistige Ausdruck, sondern der Ausdruck des physischen Lebens. Eine Betrachtung des Kopfes des Diskobol, der leider in



1211 Myrons Diskuswerfer. (Zu Seite 1002.)



unserer Abbildung ziemlich unvollkommen wiedergegeben ist, wird dieses Urteil bestätigen. — Weiter erfahren wir durch Plinius: *Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polykleitos et in symmetria diligentior*: er war in seinen naturwahren Darstellungen sehr mannigfaltig und vielseitiger als Polykleitos und auch sorgsamer in den Proportionen. Letztere Bemerkung hat vielfach Anstoß erregt, da Polykleitos in seinem Kanon ja das Musterbild eines Proportions-systemes gegeben, doch werden wir bei Betrachtung dieses Künstlers sehen, daß es ihm bei seinen ruhig stehenden oder nur wenig bewegten Statuen mehr auf die Darstellung des Eumetron, eines allgemein gültigen Normalproportions-systemes, ankam, während Myron die Proportionen (*symmetria*) seinen so verschieden gearteten Vorwürfen für jeden einzelnen Fall erst anpassen mußte. Myron schreckte vor keiner Kühnheit und Schwierigkeit zurück, das beweist am besten

sein Diskobol, von dem Quintilian (II, 13, 8) sagt: »was ist so verdreht und kunstreich durchgearbeitet (*distortum et elaboratum*), wie jener Diskobol des Myron?« Solchen Gestalten gegenüber erscheinen die eines Polykleitos sehr einfach, die ganze Wirklichkeit dieses Meisters gegenüber der des Myron eine einseltige. Zwei Urteile der Alten sind hier noch anzuführen, welche aber mehr als Geschmacks-, nicht als Kennerurteile aufzufassen sind. Cicero (Brutus 18) findet die Myronischen Werke noch nicht genügend der Wahrheit genähert, aber doch so, daß man nicht anstehe, sie schön zu nennen, und Quintilian (XII, 10, 7) nennt sie weicher als die des Kalamis. Beide Rhetoren konnten ihrem Publikum die Gebilde eines Meisters, dem zum Teil noch etwas Altertümliches anhaftete, nicht in der Weise rühmen, wie das Plinius durch Vermittelung des Varro nach einer guten griechischen Quelle that.

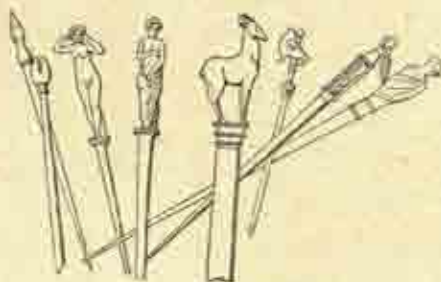
[J]





## N

**Nadeln.** Abgesehen von den zur Befestigung der Kleider gebrauchten Nadeln, deren gewöhnlichste Form wir oben im Art. »Fibeln« besprochen haben, bediente man sich der Nadeln vornehmlich beim Kopfschmuck zum Festhalten und zum Schmuck der Haare. Wir haben im Art. »Haartracht« erwähnt, daß in alterer Zeit auch die Athener das Haar angebunden trugen und daß die sog. Cikaden, mit denen sie dasselbe schmückten, von manchen Erklärern für eine Art Haarnadeln gehalten werden. Für gewöhnlich aber bilden die Haarnadeln nur einen Bestandteil der weiblichen Haartracht, und dieser gehören jedenfalls auch die zahlreichen auf uns



1212 Haarnadeln.

gekommenen Exemplare von solchen an. Wir besitzen Nadeln aus Bronze, Silber und Gold, aus Knochen und Elfenbein; nicht wenige darunter zeigen eine zierliche künstlerische Behandlung des Knopfes. Die hier Abb. 1212 (nach Mus. Borb. IX, 15) abgebildeten, aus pompejanischen Funden herrührend, sind aus Elfenbein gefertigt, einige darunter sehr einfach, z. B. die mit der Pinie als Knauf oder mit einer Laterne, in der drei bewegliche Kugeln angebracht sind, zierlicher sind die, welche eine Herme oder

eine Venusstatuette als Spitze zeigen; namentlich die eine, bei der Venus, das Haar ordnend, dargestellt ist. Derartige Motive, wobei das Ornament zugleich an die Bestimmung des Geräts erinnert, sind im alten Kunstgewerbe sehr beliebt. Vgl. Blümner, Kunstgewerbe im Altert. II, 187 ff. [B]

**Narkissos.** Der schöne Jüngling Narkissos in der boliotischen Stadt Thespiai blieb kalt gegen alle Liebesbewerbungen von Männern und Jungfrauen. Die Nymphe Echo stellte dem lieblichen Jäger in heißer Sehnsucht nach, ward aber gleichfalls verschmäht und zog sich aus Gram und Scham in Höhlen zurück und ward zu Stein (vgl. oben S. 465). Da erblickt Nar-

kissos sein eigenes Bild im klaren Wasser der Quelle und verliebt sich in dasselbe. Sehnsüchtig verlangend, in den Besitz des Geliebten unten im Wasser zu gelangen, schwindet er in den Qualen unbefriedigter Liebe dahin, bis er stirbt. Als die trauernden Najaden seinen Leib bestatten wollen, finden sie an dessen Stelle eine Blume mit safranfarbigem Kelche, der von weißen Blättern umgeben ist. Diese anmutige Erzählung Ovids (Met. III, 342 ff.), bemerkenswert variiert bei Conon narr. 24



und seltsam kritisiert von Paus. IX, 31, 6, außerdem in zahlreichen Schriftstellen des späteren Altertums erwähnt und angedeutet, hat als halbmythisches Gewächs oder als ethische Erfindung sehr verschiedene Deutungen erfahren. Den Alten galt Narkissos meist als Repräsentant harter Sprödigkeit, eifler und kalter

Mythus gefunden, der sich an die langsam welkende Blume knüpft, welche bei den Alten von ihrem betäubenden Geruche benannt ist (*vāpκισσός* von *vāpκdv*, davon auch narkotisch) und die verwelkende Schönheit des Jünglingsalters, die Betäubung und Erstarrung im Todesschlaf personifiziert. Die Blume,



4213 Narkissos sein Bild im Wasser beschauend. (Zu Seite 1007.)

Selbstliebe, aber auch lobenswerter Enthaltsamkeit. Unter den neueren Mythologen haben, abgesehen von Crenzers mystischer Auslegung im Sinne der Neuplatoniker, einige den Ursprung auf die böotische Knabenliebe bezogen und die Fabel »zur Warnung grausamer Knaben« von einem einheimischen Dichter ersinnen lassen (so auch Welcker). Dagegen hat Fr. Wieseler in seiner umfangreichen Schrift (Narkissos, Göttingen 1856, 134 S. 4\*) in der Sage einen uralten

welche als Täuschungsmittel beim Raube der Kora (Hymn. Hom. Cer. 8. 426) diente und demgemäß dieser wie der Demeter geweiht ist (nach Soph. Oed. Col. 682 ff.), wird in sehr ausführlicher botanischer Erörterung als unsere weisse Tazette nachgewiesen, die das Wasser liebt, ihren Kelch nach unten senkt und im Sonnenbrande abstirbt; so habe sich der Mythos an dem Symbol entwickelt. »Der Kern des Mythos ist, sozusagen, nichts anderes als die Ge-



schichte der Narkisse. Dafs daneben der hervorragende Lokalität des Eros in Thespiai und dessen Begleitung zu der eigentümlichen Gestaltung der Sage mitgewirkt hat, ergibt sich leicht.

Die Beliebtheit von Kunstdarstellungen des Narkissos im späteren Altertum wird namentlich durch eine Anzahl von pompejanischen Wandgemälden bezeugt, die sämtlich bei freier Behandlung der Einzelheiten dieselbe Situation bieten, nämlich den sich im Wasser spiegelnden Narkissos. Wir geben das zugleich einfachste und schönste derselben nach Mus. Borb. X, 36 (Abb. 1213). Von der Jagd ausruhend, wie der lässig gehaltene Spiels zeigt, sitzt der Jüngling auf der herabgeglittenen Chlamys und schaut mit der Linken sich aufstützend von dem den Bach überbrückenden Felsblock hinab in das klare Wasser, welches ihm sein (ber die Wahrheit hinaus buntgemaltes) Schattenbild widerspiegelt. Sein Haupt ist, wie gewöhnlich, mit einem Kranze unwunden; sehnschtige Träumerei ist der Ausdruck des Antlitzes. Die umgestürzte Fackel des in einiger Entfernung stehenden Eros deutet proleptisch auf das Hinsterben dieses ganz von der Liebe ergriffenen Lebens. Auf einem andern Gemälde zieht Narkissos das Gewand empor und beugt seinen ganzen Körper seitwärts, um sich dem Genufs des Anblicks hinzugeben; auf andern schaut er seltsamerweise nicht in den natürlichen Quell, sondern in ein Metallbecken, welches ein Eros eben mit Wasser fllt. Während der Jüngling auf allen diesen Bildern sitzend dargestellt ist, beschreibt ihn Philostr. I, 23 auf einem Bilde mit gekreuzten Beinen dastehend, eine Haltung, in welcher wir ihn allerdings auf allen andern Denkmälern finden (grösstenteils abgebildet bei Wieseler a. a. O.). Aufer einigen geschnittenen Steinen, auf denen die mit beiden Händen zurückgeschlagen gehaltene Chlamys die Absicht der Selbstbespiegelung anzudeuten scheint, gibt es Relieffdarstellungen von Grabmalern, welche einen ermüdeten, langgelockten und bekränzten Jüngling mit über dem Kopf zusammengelegten Armen zeigen; der nackte Körper lehnt sich an einen Baum, der Blick ist zur Erde geneigt, wo sich meist ein ihm ähnliches Gesicht wie eine Maske abhebt. Das letztere und ein daneben stehender Eros mit der Fackel sichert die Deutung auf Narkissos, und macht dieselbe Erklärung wahrscheinlich auch für andre Fälle, wo jene Maske fehlt (aus Flüchtigkeit des Kopisten?) und man gewöhnlich einen Todesgenius annimmt. Unter den freistehenden statuarischen Bildungen dieser Art, welche Wieseler für Narkissos beansprucht (nicht ohne Grund, vgl. die Beschreibung der Brunnensstatue bei Callistratos 5), zeichnet sich eine im Louvre (Clarac 300, 1859) und eine im Vatican aus, letztere in der Galleria delle statue n. 396 und abgeb. Mus. Pio-Clem. II, 31; Clarac 632, 1424, jetzt gewöhnlich

Adonis genannt, erstere auch als Genius der Todesruhe bezeichnet. Auch der Antinous im Capitol (abgeb. Righetti I, 3) wird von Wieseler und von Welcker (Alte Denkm. V, 90) unbedenklich für Narkissos erklärt. [Bm.]

**Nankydes**, Bildhauer von Argos, Schüler des Polykleitos. Sein Werk war das Standbild der Hebe aus Gold und Elfenbein, welches neben der argivischen Hera seines Lehrers aufgestellt war. Letzterer Umstand läuft im allgemeinen auf ein näheres Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler schliefsen, ebenso auf die Tüchtigkeit des letzteren, von dessen Kunstcharakter wir sonst nichts wissen. Ferner kennen wir von seiner Hand Hekate, Hermes, einen Diskuswerfer, einen Widderopferer, ein Bildnis der Dichterin Erinna und mehrere athletische Siegerstatuen, sämtliche Werke aus Erz. Eine Wiederholung des Diskobol hat man in einer Marmorstatue der sala della biga des Vatican (s. oben Abb. 503) erkennen wollen, doch ist das Original dieses Werkes sicher attischen Ursprunges. [J.]

**Nemesis**. Das eigentümliche Beispiel einer Gottheit, die aus einem abstrakten Begriffe geradezu gemacht zu sein scheint, wird dadurch erklärlich, dafs wir in dieser Abstraktion den tiefsten Gedanken hellenischer Volksmoral ausgeprägt finden. Der herodoteische Neid der Götter, welcher auch der Nemesis gleichgestellt wird (I, 34: Κριόνων Δαίη κ θεοφ νμειος περν), ist nur ein derberer Ausdruck für die Empfindung, welche den Gedanken der verteilenden Gerechtigkeit (von νμω, ἀπό της κδοσης διανεμουσ; Aristot. mund. 7, iustitia distributiva) erzeugt hat, um damit den Menschen das Mafshalten einzuprägen. Die homerische Wendung οὐ νμειος 'es ist nicht zu tadeln' zeugt für die Innerlichkeit dieses Bewustseins, ebenso die Mahnung daseibst (N 121: ἀλλ' ν φρεσὶ θεοφ καστος αἰδῶ καὶ νυμειῶν) Ehre und Schande zu bedenken, welche den Menschen aus ihrem sittlichen Verhalten erwachsen. Es ist gleichgültig, ob die spätere Figur der Göttin an ägyptische oder orientalische Gestalten sich anlehnte; auch unerheblich, dafs sie in einem hesiodischen Gedichte nebst Trug, Liebe, Alter und Streit zu den Töchtern der Nacht zählt (Theog. 203), während im andern wiederum 'Ehre und Schande' (Αἰδὼς καὶ Νέμεσις Opp. 200) das jetzige verdorbene Menachengeschlecht verarsachen und zum Olymp entwichen sein sollen. Pindar kennt die strenge Göttin und betet zu ihr (Pyth. 10, 44, Ol. 8, 86). Im Volksbewustsein wird die gerechte Verteilerin vorzugsweise als strafende Rcherin des bermutes, als die vergeltende Macht aufgefaft. Die athenische Totenfeler (Νεμεσία) hatte den Zweck, etwaige Pflichtversumnisse gegen die Verstorbenen wieder gut zu machen (Schmann zu Isaies S. 223). An Altären und Verhrnen gebricht es ihr keineswegs, nament-



lich im späteren Altertum, wie die Anthologie zeigt. In Rom hatte sie, ohne einen lateinischen Namen gefunden zu haben, ein Bild auf dem Capitol (s. Plin. II, 251, 28, 29).

In Betreff der Nemesis von Rhamnus, wo eine Hauptstätte ihres Kultus war, und des berühmten Bildes daselbst hat wohl Welcker das Richtige getroffen, wenn er entgegen seiner früher gelaßenen Ansicht in der Griech. Götterl. III, 28 annimmt, daß dort unter diesem Namen bis zu den Perserkriegen eine nicht klar und bestimmt überlieferte alte Göttin, wahrscheinlich Artemis verehrt wurde, mit der auch Helena in Verbindung stand, welche Stasinos in den Kyprien nicht ohne mythische Grundlage eine Tochter der Nemesis genannt haben kann. Der überwältigende Eindruck des Sieges von Marathon aber, den man ihrer nachbarlichen Unterstützung zu verdanken glaubte, sei die Ursache gewesen, der Naturgöttin jene ethische Personifikation zu substituieren, welche nunmehr im Gedankenkreise der Gebildeten so tief Wurzel faßte. Man muß dabei annehmen, daß Nemesis ein Beiname der Mondgöttin als Zeitmesserin war und daß etwa die Haltung des an die Brust gedrückten Armes (wie bei der älteren Aphrodite) der Umwandlung zu Hilfe kam; dann kommt in die sonderbaren Legenden über das nach den Perser kriegen geweihte Kultusbild einiges Licht. Man erzählte nämlich, die bei Marathon gelandeten Perser hätten einen parischen Marmorblock mitgebracht, um daraus eine Siegestrophäe zu fertigen; nach ihrer Flucht habe Phidias daraus die zehn Ellen hohe Nemesis gebildet (Paus. I, 33, 2). Dazu berichten andre, daß vielmehr Agorakritos, ein Schüler des Phidias, im Wettstreite mit Alkamenes das Bild einer Aphrodite gemacht, aber gegen diesen unterlegen sei und deshalb sein des Phidias würdiges Werk als Nemesis nach Rhamnus geweiht habe (vgl. oben S. 26). Das Nähere hierüber bei Brunn, Künstlergesch. I, 240, der die Widersprüche durch die Annahme löst, daß die Statue von Agorakritos, aber in der Werkstatt des Phidias ausgeführt ward. Aus den Erzählungen geht hervor, daß das Bild einer Aphrodite Urania (s. oben S. 88) nahe verwandt war, außerdem finden wir Anklänge an Artemis und Athene zufolge der Angabe, daß die Göttin eine Krone mit Hirschen und kleinen Nikobildern verziert trug (κεφαλή δὲ πικρὴ τῆς θεοῦ ἀνέμωνος, ὁδάρους ἔχου καὶ Νίκης ἀγάλματα οὐ μέρλα); in der Linken hielt sie einen Apfelzweig, in der Rechten eine Opferschale; auf der Althiopen dargestellt waren. Die Bedeutung der letzteren war den Tempelhütern zu Pansanias' Zeit nicht klar; da aber an der Basis des Bildes in Relief die Zuführung der Helena zu Nemesis durch Leda nebst Agamemnon, Menelaos und andern Familiengliedern dargestellt war (Gruppierung und Zusammenhang bleibt fraglich), so scheint

ein Bezug auf Achills Besiegung des Memnon vorzuliegen, falls nicht etwa die Althiopen als Götterfreunde (Homer A 423, Ψ 206) wie die Hyperboreer gedacht sind.

Da die rhamnusische Statue einen Apfelzweig hielt, so ist es unwahrscheinlich, daß sie zugleich jene charakteristische Geberde des rechten Armes darstellte, welche in der späteren Kunst für Nemesis typisch geworden ist: nämlich die Erhebung des Armes, um das Maß der Elle durch den Ellbogen anzuzeigen. Dies (vielleicht ägyptische) Symbol ist übrigens von den Künstlern guter Zeit meist in echt griechischer Weise durch das Anfassen des Gewandes in ein ungezwungenes Motiv verwandelt (vgl. Art. »Geberdensprache« S. 590). Der darin liegende Befehl des Maßhaltens wird noch verstärkt durch die Beigabe des Zügels in der andern Hand, wie das



1214 Nemesis.

Epigramm auf ein solches Bild ausspricht: Ἡ Νέμεισις προλέγει τῷ πάχει τῷ τε χαλινῷ μὴτ' ἀμετρὸν τι ποιεῖν μὴτ' ἀγάλινα λέγειν (Anth. Palud. IV, 223; vgl. 224). Dazu kommen drittens große Schulterflügel, welche nach Paus. I, 33, 6 weder das rhamnusische noch sonst ein andres Bild hatte. Dies letzte Attribut finden wir an der Nebenseite eines (spätromischen) Grabaltars in Florenz, deren entsprechende Seite eine Elpis (Göttin der Hoffnung) zeigt. (Dieselbe Gegenstellung in einem Epigramme Anth. Pal. IX, 145.) Abb.

1214, nach Wieseler, Alte Denkm. II, 250, welcher bemerkt, daß Nemesis hier wohl als Todesgöttin zu fassen sei. Sie steht gesenkten Hauptes, indem sie den rechten Arm auf die Brust legt, ohne das Gewand zu fassen, und im linken Arm einen Stab hält, nach Wieseler als Scepter, anscheinend aber ein Ellenmaß. Unbedingte Sicherheit verleihen dieser Erklärung der beigelegte Greif und das Rad, zwei Attribute, welche später sehr häufig sind, aber einer genauen Deutung noch bedürftig scheinen. Das Rad geht nach Nonnos auf die Strafe des Ixion und die Folterung; den Greif bezeichnet derselbe als Rachevogel (Dionys. 48, 380: δίκη ποιήτορι κοκλῷ; 382: ἀμφὶ δὲ οἱ πεπότητα περὶ ἥρωνα ὄρνις ἀλάστω). Auch allein erscheint der Greif mit dem Rade auf einem Sarkophagdeckel (Benndorf, Laternum N. 7; Rochette, Mon. inéd. p. 210 n. 3).

Eine größere Statue der Nemesis ist mit Sicherheit nicht nachzuweisen; denn die von Visconti,

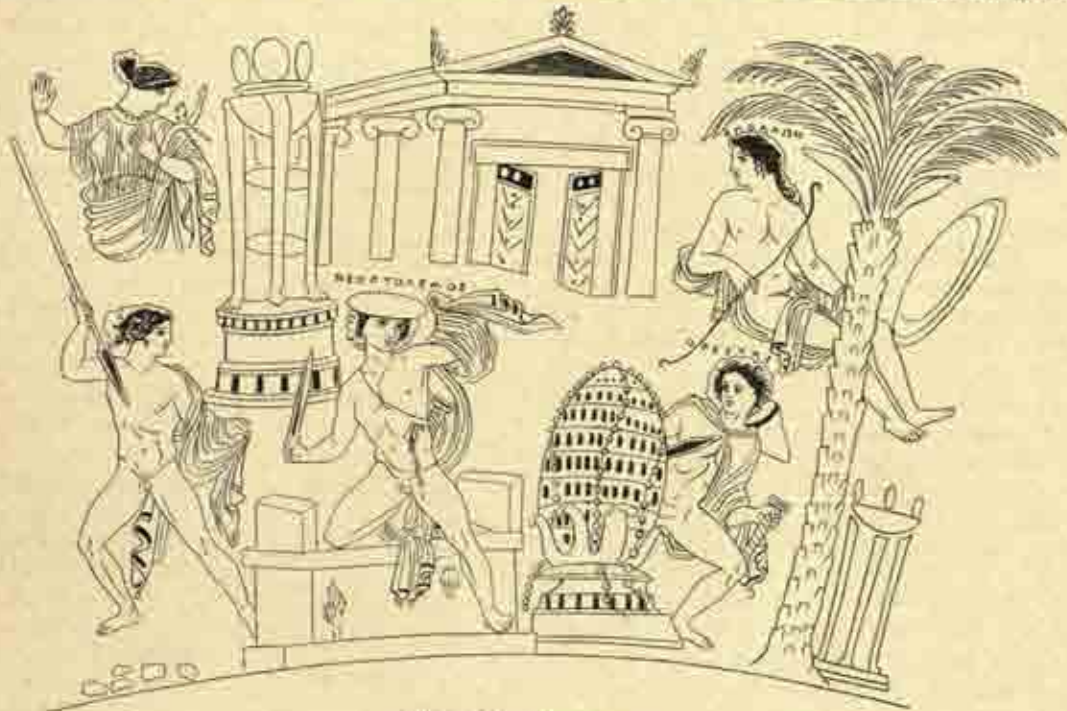


Mus. Pio-Clem. II, 13 dafür erklärte hebt zwar den linken Arm mit dem Gewande, trägt aber allzu naive Züge (vgl. auch Friederichs Bansteine I N. 669). Eine Wiederholung im Lateran N. 19, Bendorff. Eine Statuette aus Marmor Mus. Pio-Clem. II tav. A 7. Ein vorzügliches Gemälde der Nemesis von dem Rhodier Simos erwähnt Plin. 35, 149.

Eine besondere Erscheinung bieten die zu Smyrna in der Mehrzahl verehrten Nemeseis, deren alte Holzbilder geflügelt waren, Töchter der Nacht, mit den Chariten über ihnen (wo?): Paus. 7, 5, 1; 1, 33, 6; 9, 35, 2. Ihre Zweizahl erscheint auf vielen Münzen der Stadt: so stehen sie auf einem von Greifen ge-

wird Art. »Psyche« abgebildet und erläutert, ein ähnliches Wandgemälde s. bei Wieseler II, 691. Ihr Bild steht auf einer Säule vor dem gefesselten Kros, zur Andeutung der Liebesrache (ebdas. N. 696); auch hier vertritt der Greif mit dem Rade ihre Stelle (N. 678). Also wohl Rache für Kränkung des Liebenden. Bezeichnend ist, daß Hetären bei Alkiphron oft bei Nemesis schwören. (Nemesis hieß auch Tibulla Geliebte.) [Bm]

Neoptolemos, der Sohn Achills, spielt in Kunstdarstellungen wie in der Poesie die Hauptrolle bei der Zerstörung Trojas (s. Art. »Ilupersis«). Außerdem glaubt man seine Ermordung in Delphi durch



1215 Tod des Neoptolemos.

zogenen Wagen, lang bekleidet, mit der Mauerkrone auf dem Kopfe, den rechten Arm so erhoben, daß die Fingerspitze den Mund berührt, in der linken Hand führt die eine den Zügel, die andre einen Stab (Wieseler II, 954). Auf andern Exemplaren auch das Rad; selten sind sie beflügelt. Eine Annäherung an die Erinyen und an die Darstellungen der Kybele ist zuweilen nicht zu verkennen; ausländische Einflüsse haben wohl mitgewirkt. Über ihr Verhältnis zur Adrasteia und die herodoteische Anschauung s. meine Comment. de Atys et Adrasto, Lips. 1860.

Ganz eigentümlich endlich ist die Beziehung der Nemesis zu den Liebenden, woraus Paus. I, 33, 7 ihre Beflügelung erklärt (ἐπιπαιεσθαι τὴν θεὸν μάλιστα ἐν τοῖς ἐρῶν ἐθελουσιν). Ein berühmtes Marmorrelief im Palast Chigi, die Peinigung der Psyche darstellend, Denkmal d. klass. Altertums.

Orestes selbst oder auf dessen Anstiften, nach verschiedener Sage, auf einigen etruskischen Aschenkisten zu finden (s. Rochette, Monum. inéd. 208 ff.). Nach Euripides nämlich befindet Orestes den Sohn Achills, weil derselbe die ihm bestimmte Hermione, Helenas Tochter, geheiratet hatte, und erschlägt ihn auf Anstiften des Gottes selbst an dessen Orakelsitze. Dieser Gegenstand ist bis jetzt sicher aber nur auf einer Vase (rotfigurig, mit eingeritzten Inschriften, aus Ruvo in Apulien) nachgewiesen, welche wir nach Annal. 1868 tav. E geben (Abb. 1215). In der Mitte des Hintergrundes der oberen Reihe sehen wir den delphischen Tempel als Peristylus mit ionischen Säulen; wie auch Euripides Androm. 1100 ἐν περιστύλοις δόμοις bei Beschreibung derselben Scene angibt. Die Flügelthür ist halb geöffnet, ob in der



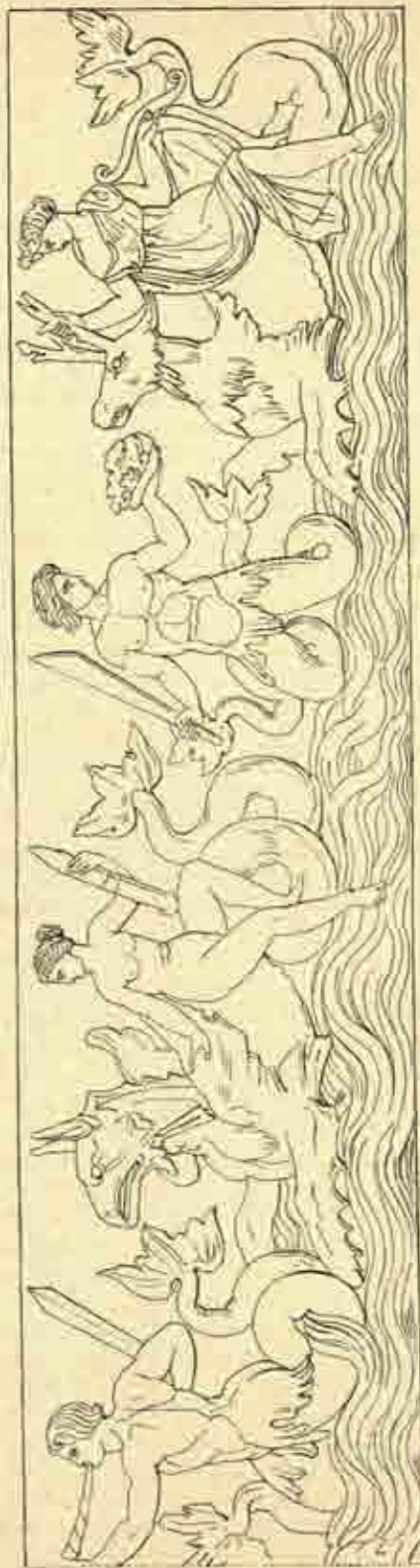
rohen Zeichnung derselben die oben angebrachten Kreise Öffnungen oder schmückender Beschlag sein sollen, steht dahin. Rechts von dem Gebäude sitzt in unmutiger Jünglingsgestalt langbeockt, nackt am ganzen Leibe und auf der Chlamys gelagert Apollon, mit dem Bogen in der Rechten. Vor ihm erhebt sich vom Boden des Vordergrundes herauf eine mächtige Palme, den Gott beschattend; neben dieser steht ein Dreifuß, weiter zurück ein Stuhl, welcher, da er an Apollons Tracht nicht paßt, ebenso wie ersterer als ein Weihgeschenk zu betrachten ist. Denn der große pythische Dreifuß steht hier links neben dem Tempel mehr im Mittelgrunde des Bildes, und hinter demselben erscheint die Pythia in halber Figur (für den unteren Teil war kein Raum), kenntlich als *κασιόβορος* durch den großen Tempelschlüssel, welcher hier allentings mehr wie ein großer Vorscheiberling (*νογλός, scotis*) gestaltet ist und mit einer Kette versehen zu sein scheint. Die Pythia drückt durch ihre Gebärde Schrecken über das aus, was sie im Vordergrunde vor sich gehen sieht, während der Gott selbst sie mit ruhiger Klarheit anblickt, da das ihm bewußte Geschick sich erfüllt. Vorn sehen wir nämlich einen großen Opferherd (*εὐχόρα*) mit erhöhten Seitenwänden und zwei Öffnungen an der Vorderwand, die vielleicht zum Abfließen des Fettes bestimmt sind (vgl. oben S. 58 r. o.). Auf den Herd stützt sich in zurückweichender Stellung mit dem rechten Knie Neoptolemos, das gezückte Schwert in der Rechten, den linken Arm mit der Chlamys umwindend, zur Verteidigung, obgleich ihm schon aus der klaffenden Wunde auf der linken Brust das Blut entströmt. Auf seinem Kopfe ist der kreisrunde Petasos flüchtig gezeichnet. (Oder sollte dies jenes rätselhafte Gerät vorstellen, welches er auf den Aschenskränzen mit derselben Scene hoch in der Hand hält, nach Rochette a. a. O. der Aufsatz des Dreifußes oder ein Rad, welches als Weihgeschenk im Tempelbezirke aufgehängt war, mit dem Neoptolemos [was bei der mangelhaften Zeichnung dieser Nebendinge möglich wäre] vergebens das Haupt zu schützen suchte?) Daneben in hervorragender Größe (der Omphalos, geschmückt mit Binden und Perlensträngen, und hier besonders interessant durch die Bildung des Untersatzes in Art einer verkürzten Säule mit kalathisförmig gebogenem Blätterkelch, welche sich noch einmal angedeutet findet (Annal. 1847 tav. X.). Hinter diesem Omphalos birgt sich Orestes nach vollbrachtem Mordstosse; von der raschen Bewegung ist ihm der Hut herabgefallen, die Chlamys flattert. Auf der andern Seite von Neoptolemos steht zurückweichend in wehrhafter Haltung sein Gefährte mit erhobenem Speer; zu seinen Füßen liegt ein Haufen Feldsteine. Letzterer Umstand weist uns darauf hin, daß der ganzen Darstellung eine der euripideischen (Androm. 1086

bis 1158) ähnliche, vielleicht diese selbst, zu Grunde liegt, nur, daß dieselbe gemäß den Bedingungen und Gewohnheiten der zeichnenden Kunst bei den Griechen umgestaltet worden ist. Neoptolemos ist dort mit Gefolge zum großen Brandaltar (*εὐχόρα* Androm. 1103; *αἴρας βωμός* Paus. 10, 14, 4) außerhalb des Tempels getreten; Orestes rückt mit seiner Schar an; der unbewaffnete Neoptolemos weicht zurück; er reißt, schon verwundet, die als Weihgeschenke aufgehängten Waffen herab, während die Delphier beginnen ihn mit Steinen und Speerwürfen zu bedrängen. Noch einmal springt Achills Sohn in gewaltigem Satze den Feinden entgegen (v. 1140: *τό τρωϊκόν νόημα πρὸς ὅσους νόβοι*), die Schar zerstreut; dann aber neuer Angriff, wobei ihm ein Delphier die Brust durchbohrt. Diese in wenige Figuren mit symbolischer Andeutung zusammengedrängte Scene gibt unser Bild. [Bm.]

**Nereiden.** Bei den Griechen wurde schon von ältester Zeit an das Meer bevölkert gedacht von Nereiden oder Seejungfern (auch *νύμφαι ἁλίας* Soph. Phil. 1470), deren Gestalt und Wirksamkeit in der Vorstellung mannigfach variierte. Schon Herodot II, 50 rechnet sie zu den echtgriechischen Göttern; Alexander d. Gr. bringt ihnen Opfer (Arrian. Anab. I, 11, 6). Sie sind vorzugsweise auf Inseln und an den Küsten zu Hause, haben auch mehrfach Altäre nach Paus. II, 1, 7. Homer und Hesiod kennen sie als liebliche Götterkinder (*νεηπάρτα τέκνα θεῶν* Theog. 240), deren 50 Namen das ewig wechselnde Wellenspiel mit seinen Erscheinungen, daneben auch ihre Segnungen und Gaben reizend personifizieren (s. die Deutungen bei Preller I, 454). Auf diesem Grunde schuf Skopas seine Gestalten, während eben dieselben Geschöpfe andrer Orten nach ihren Wirkungen feindlich, flüster und mißgestaltet erscheinen. Die ganz verschiedenen Anschauungen der Römerwelt gibt Plinius IX, 9, wo sie als Unholdinnen mit den Seemonnen zusammen spuken (vgl. Paus. IX, 21 und Hor. A. P. 5: *atrum desinit in piscem mulier formosa superne*; vgl. auch Art. Triton). Noch im Volksglauben der heutigen Griechen nehmen die Nereiden (*νεπαίδες* von *νερό* Wasser) eine hervorragende Stelle ein; sie herrschen auch in den süßen Gewässern, aber mehr als böse Nixen, denn als sanfte Elfen. Die schlangenförmigen Ungeheuer des Plinius a. a. O., die Verwandlungen des Nereus und der Thetis haben in Verbindung mit der nordischen Midgardschlange endlich zu der modernen Schifffahrt vom Kraken oder der Seeschlange geführt.

Die Nereiden erscheinen auf älteren griechischen Kunstwerken (schwarzfigurigen Vasenbildern) beim Ringkampfe der Thetis (s. Art.) mit Peleus einfach als bekleidete Jungfrau. Völlig bekleidet, allerdings außerhalb des Wassers zu denken und die Gewänder in wildeste, wellenähnliche Bewegung ge-





1216 Neriden auf einem Satyrpöng. (Zu Seite 1013.)

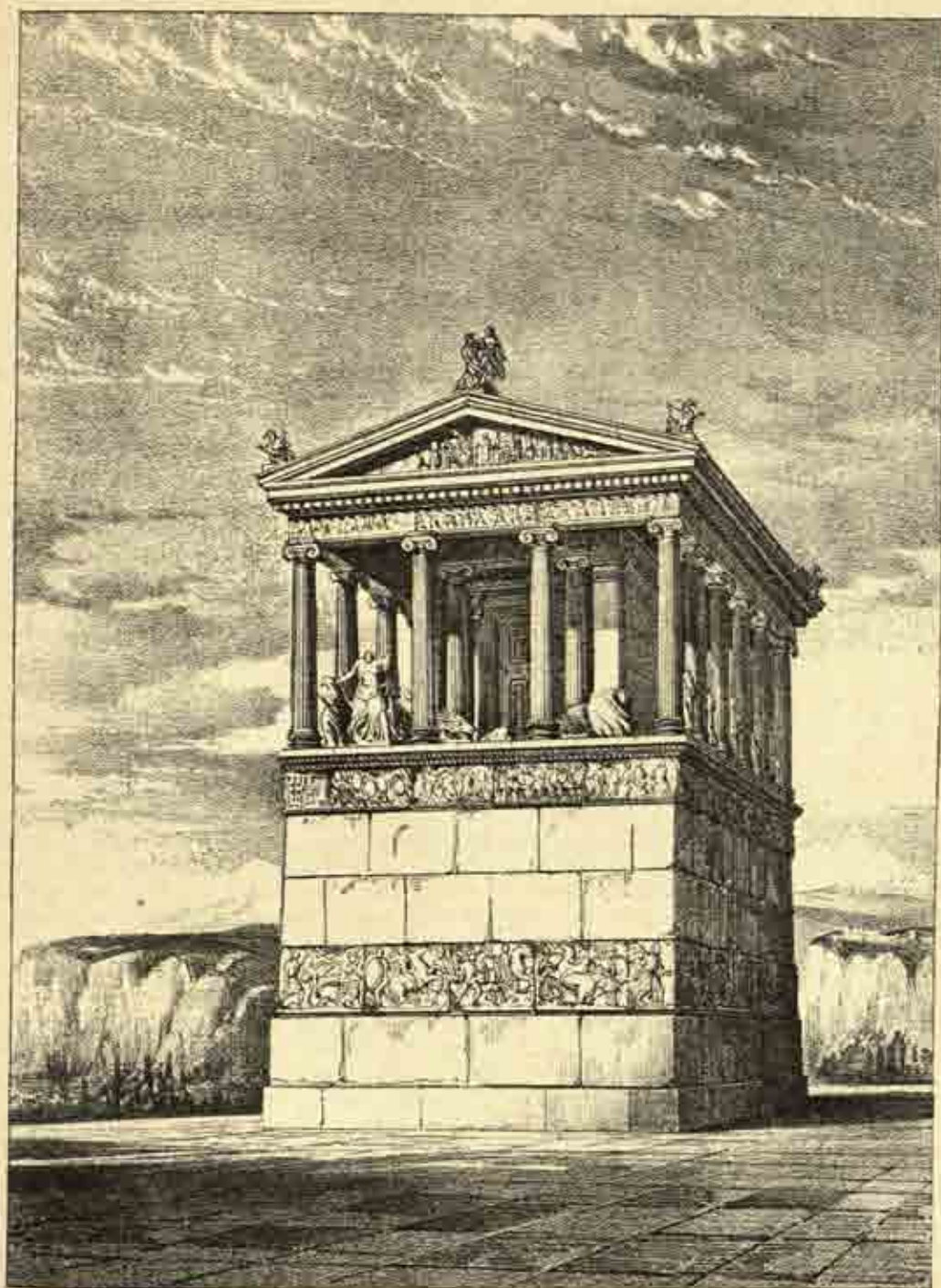


rissen, finden wir die Jungfrauen auch am sog. Nereidenmonument (s. Art.); ferner auf jüngeren Vasenbildern, wo sie dem Achilleus die Waffen überbringen: auch auf einem schönen Marmorgefäße aus Rhodos in der Münchener Glyptothek (N. 82; abgeb. Mon. Inst. III, 19) in flachem Relief, wo sie bei gleichem Geschäft auf Delphinen, Seepferden und Seewölfen anmutig sich schaukeln, u. a. Hier ist von Üppigkeit und Frivolität noch keine Spur. Aber die vollendete Kunst konnte nicht umhin, auch diesen Geschöpfen allmählich aphroditenähnliche Gestalt und auch teilweise oder völlige Nacktheit zu verleihen, welche letztere durch den Aufenthalt in den Wellen wohl motiviert war. Als grundlegend dürfen wir hier sowohl für die leichtere Kleidung wie für die reitende Stellung auf den Meertieren das große Werk des Skopas (bei Plin. 36, 26) ansehen: worüber Art. »Skopas«. In engerem oder looserem Zusammenhange mit dieser Schöpfung oder ähnlichen Nachbildungen späterer Meister stehen vermutlich einzelne erhaltene statuarische Werke: Nereiden auf einem Seerofs in Florenz und im Vatican (Clarac 746, 1804, 747, 1805), auf einem Delphin in Venedig (Zanetti statue II, 38; vgl. Benndorf, Lateran n. 398). In größerem Umfange dagegen lernen wir die mannigfaltigen Gruppierungen aus Vasenbildern kennen, welche die Überbringung der Waffen an Achilleus darstellen. Eins der schönsten findet sich teilweise abgebildet Art. »Ilias XVIII« oben Abb. 786, 787; ein anderes sehr vollständiges Mon. Inst. XI, 8; vgl. Annal. 1879 p. 237. Einen weiteren Fortschritt sehen wir auf römischen Sarkophagreliefs und dekorativen Friesen: hier werden die Nereiden förmlich zu »Hetären des Meeres«, deren Aufgabe ist, in allen möglichen Stellungen gleichwie Circusreiterinnen aufzutreten und die Wellenlinien des schaukelnden Meeres abzuzeichnen. Die für uns höchst auffällige Erscheinung dieser Geschöpfe und Gegenstände auf Sarkophagen und in den Grabmälern der Toten erklärt sich so. In dem Geleite der Europa, der Aphrodite, der Galathea, und vielleicht auch des Achill suchte man in den Zeiten des sinkenden Heidentums Auspielungen auf die Fortdauer nach dem Tode und auf den Übergang der Verstorbenen in ein glücklicheres Leben (zu den Inseln der Seligen), weshalb oft selbst das medaillonförmige Bild des Toten in der Mitte getragen wird. Nereiden auf fluchschwänzigen Tritonen in zierlichen Gruppen als Deckenreliefs von Stuck finden sich z. B. in einem Grabe an der Via Latina bei Rom, abgeb. Mon. Inst. VI, 43. (Über den Zug beim Raube der Europa vgl. Moschos II, 221: πᾶσαι κηρείας νύκτοισιν ἐφήμευον ἀντοχέοντο; Lukian. dial. mar. 15, 3: παρῖπνεον ἐπὶ τῶν δελφίνων. Ausführlich Heydemann in der Gratulationschrift der Univ. Halle für das archäol. Institut in Rom, 1879.)

Das Relief aus Clarac mus. pl. 208, 195 (Abb. 1216), welches den oberen Rand des Sarkophages mit dem Mythos des Aktäon einnimmt (s. oben S. 36 Abb. 39–41) und hier für den Abdruck in der Mitte durchgeteilt ist, stellt einen solchen Zug von Nereiden und Tritonen vor, in der Art, daß die Figuren beider Seiten ebenso wie in dem Hochzeitszuge der Amphitrite (s. unter »Skopas«), sich auf die Mitte zu und nach vorn bewegen. Die alten Künstler suchten auf diese Weise dem Beschauer einen Ersatz für die mangelnde Perspektive zu gewähren, wobei sie den Augenpunkt in der Mitte beilegen und durch möglichst symmetrische Gruppierung zu Hilfe kamen. Links in der Mitte lenkt ein nackter Knabe in equilibristischer Stellung einen Seedrachen (vgl. Art. »Triton«) am Zügel und erhebt die Peitsche, um ihn zu gleicher Zeit anzutreiben; ihm folgt auf ähnlichem Tiere eine Nereide, unbekleidet, von flatterndem Schleier umweht, rückwärts sitzend, aber sorgsam nach dem mutigen Knaben sich umblickend. Das äußerste Stück Marmor hinter ihr ist leider neu und zwar nach Analogie des rechten Endes ergänzt, aber falsch; denn die erhaltene Tatze des Tieres kann keinem Seestiere (welcher sonst oft vorkommt), sondern etwa nur einem Seelöwen oder Panther angehören. Die Gruppe der rechten Seite besteht aus zwei Tritonen von gigantensähnlicher Bildung mit doppelten Fischschweiften, beide in der Rechten ein Steuerruder tragend, in der Linken der vordere das Muschelhorn, der zweite Seepflanzen, welche er der ihm folgenden Frau bietet. Zwischen beiden sitzt rückwärts gewandt, wie ihr Gegenpart, auf einem Meergrifen eine völlig nackte Nereide, im linken Arm einen Köcher oder eine Schwertscheide haltend. Den Schluss macht auf einem Seehirsche eine Frau im dorischen Chiton mit übergeworfenem Manteltuch, in der Linken einen Bogen. Hirsch und Bogen haben nun den Herausgeber veranlaßt, die Figur für Artemis zu erklären (wozu auch die Haartracht stimmen würde), ohne jedoch eine nähere Beziehung zu der Hauptvorstellung des Sarkophages, der Aktäonfabel, angeben zu können. Derselbe Erklärer nimmt dann in vager Vermutung die nackte Begleiterin für Aphrodite, und sieht in dem Knaben auf der linken Seite Achill oder Melikertes, in der begleitenden Frau Thetis oder Leukothoe. Allerdings besteht die Bekleidung der Nereiden oft auch nur in einem schleierartig umgeworfenen, meist im Winde flatternden Gewandtuche; auch der Knabe ist rätselhaft. — Ähnliche Darstellungen Bouillon 1, 78; III, 42–43; Millin, G. M. 73, 298. Sehr ausgelassen Hirt, Bilderb. Taf. 19, 1. Zuweilen wird der Zug ganz zur Wiedergabe einer »erotischen Meeresidylle«, wobei die Nereiden Köcher und Bogen tragen, von Erosen umspielt werden und Attribute verschiedener olympischen Gottheiten tragen (s. Heydemann a. a. O. S. 17).

[Rm.]





1217. Restaurierte Ansicht eines Grabdenkmals in Lykien.

**Nereidenmonument.** Das sog. Nereidenmonument zu Xanthos in Lykien, dessen Rekonstruktion uns Abb. 1217, nach Falkener, *Mus. of class. Antiquities I* zeigt, ist eines jener prächtigen Grabdenk-

mäler des Altertums, als deren bedeutendstes das Mausoleum (s. Art.) bekannt ist. Früher erkannte man in dem Bauwerke das Eliren- oder Grabdenkmal des persischen Feldherrn Harpagos. Dieser Bezeich-



nung widerspricht aber der weit jüngere Charakter der Architektur sowohl wie der Skulpturen, der das Ganze aber wieder älter als das Mausoleum erscheinen läßt. Heute sieht man in dem Baue fast allgemein das Grabmal des lykischen Fürsten oder besser persischen Satrapen Perikles, welcher etwa um Olymp. 102 die Hafenstadt Telmessos einnahm. Auf hohem Unterbau, der über dem Sockel und unter dem Kranzgesims mit einem Reliefstreifen geschmückt ist, erhebt sich das Hieron als ein ionischer Peripteros von vier zu sechs Säulen, welcher einen Doppelantentempel umschließt. Die Säulen des Pronaos und Opisthodomos sind, um das Mittelinterkolumnium zu erweitern, den Außen ganz nahgerückt. Die Säulen haben schwere und hohe ionische Basen und Kapitäle. Letztere zeigen wie die des Erechtheion eine doppelte gesenkte Spirale und darunter über dem Elerstab einen Tornos (Riemengeflecht). Der Fries fehlt. Statt seiner ist der Architrav mit Reliefs geschmückt wie beim Tempel zu Assos (S. 272). Das Kranzgesims wird von Zahnschnitten getragen.

Das Bauwerk war auf das reichste geschmückt. Ein 0,96 m hoher Fries lagte sich, wie bemerkt, am den Unterbau oberhalb des Sockels, ein zweiter 0,62 m höher am denselben unter dem Kranzgesims, der Architrav zeigt einen 0,45 m hohen Reliefstreifen, während die Cella von einem 0,43 m hohen Fries umgeben war. Hochreliefs zierten die Giebel, Statuen nach Falkeners Angabe das Mittelakroterion. Vier Löwen bewachten die Thüre der Cella und in den Interkolumnien des Pteron waren die Statuen der Nereiden aufgestellt, welche dem Denkmale den Namen gegeben haben. Die Überreste der aus parischem Marmor gefertigten Skulpturen sind in das British Museum zu London verbracht worden.

Betrachten wir jetzt die Bildwerke im einzelnen. Die ungefähr lebensgroßen Statuen der Nereiden stellen bis auf eine, welche ruhig steht, lebhaft bewegte leicht über die Meeresfläche dahinwandelnde, leicht bekleidete Mädchen dar. Die wellenbewegte Wasseroberfläche ist plastisch angedeutet, dabei zeigt die Bewegung der Figuren, besonders die Art, wie sie die Füße aufsetzen, daß sie sich nicht auf festem, sondern auf schwankendem Boden, nämlich Wasser, bewegen, was die an den Basen angebrachten Seetiere, einmal ein Wasservogel, noch klarer machen. Die unter Abb. 1218 nach Photographie wiedergegebene Statue, welcher eine Seeschildkröte beigegeben ist, ist die einzige, welche unter dem einen Fuße noch festen Boden hat. Die Bezeichnung der Statuen als Nereiden ist durch all diese Umstände völlig gesichert. Die Darstellung der Bewegung ist eine gute und lebendige, die der Körper aber ziemlich mangelhaft und oft unkorrekt, die Behandlung der dünnen Gewänder sehr zerrissen und schablonen-

haft. Unsere Statuen gemahnen zum Vergleich mit der sog. Iris aus dem Ostgiebel des Parthenon (abgeb. unter »Parthenon«) und mit der Niobide des Museo Chiaramonti des Vatican (abgeb. unter »Skopas«). Stilistisch stehen sie der letzteren näher und man hat deshalb mit Recht auf den Einfluß hingewiesen, welchen die Kunst des Skopas auf den oder die Künstler unserer Statuen ausgeübt hat.

Eine zweite Reihe von Statuen, im Durchschnitt etwa 10 cm kleiner als die ersteren, stellt ebenfalls lebhaft bewegte Mädchengestalten dar, welche sich aber auf festem Boden bewegen, und zwei mädchenraubende Jünglinge. Die Figuren stimmen im Stil mit den Nereiden überein. Ihre Aufstellung, ebenso wie ihre Deutung, ist unsicher. Als Akroterionsschmuck, wie Falkener annimmt, sind sie aber sicher zu groß.

Der größere Fries des Unterbaues (Proben Abb. 1219 u. 1220\*, nach Mon. d. Inst. X, 14) stellt eine Schlacht dar. Die Kämpfer, unter denen einige zu Ross, sind auf das verschiedenste bekleidet und bewaffnet. Einige der Krieger sind mit phrygischer Mütze versehen, auch finden sich Ärmel, Hosen und Stiefeln. Es sind also sicherlich auch Asiaten beim Kampfe beteiligt, doch können wir eine Scheidung der Parteien, etwa in Griechen und Asiaten, nach Kleidung und Bewaffnung nicht vornehmen. Trifft die Bezeichnung des Monumentes als Grabmal eines lykischen Fürsten das Richtige, so werden wir an irgend eine Kriegsthat desselben, einen Kampf der Lydier unter seiner Führung mit einem Nachbarstamme denken. Der Stil des Frieses macht im allgemeinen einen griechischen Eindruck, sowohl in der nur Einzelkämpfe darstellenden Komposition, wie in der Durchführung. Die Künstler kannten offenbar griechische, speziell attische Werke, wie die Entlehnung einzelner Motive aus dem Fries des Parthenon und des Niketempels zu Athen beweist. Auch spricht für diese Thatsache die Übereinstimmung der flüchtigen Behandlung des Reliefs mit der des Parthenonfrieses. Dabei finden sich aber eine Reihe realistischer, unkünstlerischer, durchaus un-griechischer Züge. Besonders auffällig sind z. B. die glatten, nicht nach dem Körper modellierten Panzer, ferner, wie die großen Schilde so häufig Körper und Kopf der Kämpfer dem Auge entziehen.

Der kleinere Fries des Unterbaues (Proben Abb. 1221—1223, nach Mon. X, 15, 16) zeigt auf der südlichen Langseite die Darstellung einer offenen Feldschlacht, auf der östlichen Schmalseite den Sturmversuch auf eine Stadt (Abb. 1221), auf der Nordseite die Belagerung dieser Stadt, und auf der Westseite, welche die Hauptseite war, die Übergabe der stark verödeten Stadt (Abb. 1222) an einen durch

\* Die Abbildungen 1219—1226 siehe Taf. XXIV.







1210 (Za. Batta 1914.)

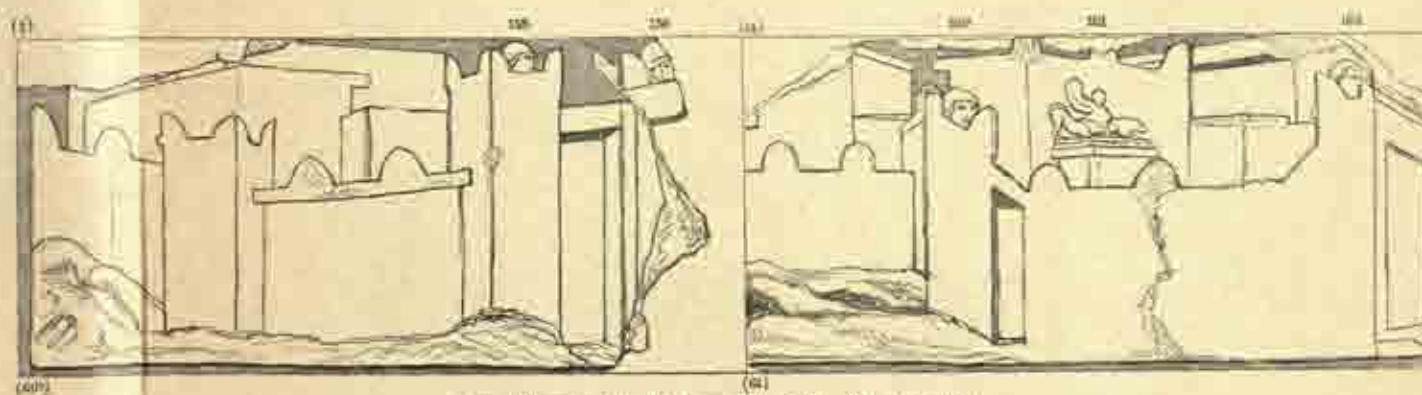


Schulbuchverteilung

1119 (2) Same 1914.



1221 Stumm auf eine Föhring (Zu Seite 1014.)



1222 Übergabe eines halbobersten Stadl. (26. Sept. 1011.)



(1229) Parilachor Satrap. (Zn. Suito 1010.)



1224 Tribolactellina. GU. Sept. 1910.



1836 Oasinnabl (Zu Setto 1916.)



1225 Jagd auf Füchse. (Zu Seite 1016.)







1018. Nereide. (Zu Seite 1014.)

die persische Mütze charakterisierten Hoerführer, der sich durch einen Sonnenschirm beschützen läßt (Abb. 1323\*). Die ganze Darstellung stimmt derart mit der von Theopompos (Fragm. 111) überlieferten Belagerung und Übergabe der Hafenstadt Teimessos an den lykischen Fürsten Perikles überein, daß die von Ulrichs (Verhandl. d. Philologenversammlung zu Braunschweig 1861, S. 65 ff.) aufgestellte Deutung des Frieses auf diese That fast allgemeinen Anklang gefunden und man daher das ganze Denkmal mit vieler Wahrscheinlichkeit als das Grabmal eben dieses Perikles bezeichnet hat. Was den künstlerischen Stil des Frieses anlangt, so macht derselbe nach der Seite der Komposition in seiner nüchternen Realistik (man betrachte die unkünstlerische Darstellung der Stadtmauern) einen durchaus ungrischen Eindruck, erinnert vielmehr an die in Alabastrer gemauerten Bilderchroniken assyrischer Paläste, während die Formgebung Kenntnis griechischer Denkmäler voraussetzt.

Von sehr untergeordnetem künstlerischen Werte sind die Reliefstreifen des Architravs und der Ceila. Der erstere stellt militärisch hinter einander aufmarschierende, tributtragende, zum Teil barbarisch gekleidete Männer dar (Abb. 1224, nach Mon. X, 17), ferner Kampfscenen, eine recht lebendig aufgefaßte Eber- und Bärenjagd (Abb. 1225 ebendaher), der zweite ein Opfer, sitzende und stehende Figuren, deren Handlung nicht näher charakterisiert ist, und ein großes Gelage (Bruchstück Abb. 1226 ebendaher Taf. 18).

Der Schmuck der Giebel ist in Hochrelief ausgeführt. In dem einen Giebel sehen wir den Verstorbenen und seine Gemahlin einander zugewandt sitzend, umgeben von ihren Angehörigen, in dem anderen wieder Kampfscenen. Während die Formgebung, ähnlich dem ersten Fries, mehr griechisch erscheint, ist die Komposition höchst unbeholfen: die Figuren nehmen nämlich nach den Ecken zu an Größe ab, so daß sie schließlich durchaus puppenhaft werden, während der in der Ecke des ersten Giebels lagernde Hund im Verhältnis viel zu groß geraten ist.

Fassen wir unser Urteil über den künstlerischen Charakter des gesamten Skulpturenschmuckes zusammen, so ergibt sich, daß die Statuen und der erste Fries rein griechischen Werken nahekommen, während die drei übrigen Fries und die Giebelreliefs wohl griechischen Einfluß im einzelnen zeigen, aber stark von asiatischen Werken beeinflusst sind. Diese Tatsache findet ihre vollkommene Erklärung, wenn wir annehmen, daß nicht griechische Künstler die Arbeit ausgeführt haben, sondern einheimische, die zum Teil in Griechenland, speziell Athen, ihre Studien gemacht hatten. Der Einfluß der Heimat bedingte

gewisse Abweichungen vom rein Griechischen, und die Mitwirkung mehr griechisch geschnitten und mehr der heimischen Weise anhängender Gehilfen gab den Werken mehr oder minder von einander abweichenden Stil.

Was die Deutung und den Zusammenhang der Skulpturen anlangt, so sind die Reliefs mit ihren Darstellungen des Lebens, der Friedens- und Kriegsthaten eines Fürsten der selbstverständliche Schmuck seines Grabmales. Nicht aufgeklärt ist bisher der Zusammenhang der Statuen mit den Reliefdarstellungen und dem Grabmale. Die Nereiden hat man so fassen wollen, als eilten sie vom Kampfe erschreckt über das Meer dahin. Es handelt sich aber in keiner der Kampfdarstellungen der Reliefs um einen Seekampf, der doch, wenn die Nereiden erregt sein sollten, jedenfalls dargestellt sein müßte. Auch wäre die Lostrennung der Nereiden von der Darstellung des Kampfes gar zu auffällig und unverständlich. Über Aufstellung, Deutung und Zusammenhang der kleinen Statuen mit dem Denkmal gibt es bisher keine stichhaltige Vermutung. [J]

**Nereus**, der Vater der Nereiden, der Meerreis (ἑρπυς ἄλιος bei Homer  $\Sigma$  141, und so auf dem Bilde Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 122, bloß ἑρπυς »der Alte« Hes. Th. 234 und in Gytheion Paus. III, 21, 8), erscheint meistens in ganz menschlicher Figur. Als ehrwürdigen Greis in weißem Haar mit der Stirnhinde, den Dreizack führend und auf einem Seerosen reitend, finden wir ihn auf einem alten Bilde bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 8. Er ist hier als der Vorgänger Poseidons gedacht, dessen Stellvertretung er anscheinend in Gytheion noch in historischer Zeit übte, Paus. I, c. (Ebenso führt er noch den Dreizack bei Vergil Aen. II, 419.) Das Greisenhaar erklärt Phurnut I, 23 aus dem weißen Schaume des Meeres. Abbildungen, teilweise mit Namensinschrift, Elite céramogr. III, 2, 9 (Abschied von seinem Enkel Achilleus). Millingen, Uned. mon. I, 11, bei Herakles im Kampfe mit Kyknos. Weit seltener, doch nicht zweifelhaft ist seine Tritonengestalt: Musée Blacas pl. 20; Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 9; Mon. Inst. I, 37, 38, wo er einmal fischleibig, dann wieder in menschlicher Gestalt erscheint. Diese Fischgestalt aber ist orientalisches-ägyptisches Ursprungs, wie sich sowohl aus den Bildwerken, als aus den Spuren der Mythen ergibt, wobei die Benennungen Triton, Meerreis, Nereus und Proteus auf eins hinauslaufen (vgl. Furtwängler, Bronzefunde in Olympia S. 95 ff., Milchhöfer, Anfänge d. Kunst S. 85 und Art. »Triton«). Der Fischleib nähert sich häufig in seiner Gestalt dem Schlangeneibe, auch auf Vasenbildern, die seinen Ringkampf mit Herakles darstellen, als dieser auf der Wanderung zu den Hesperiden am Eridanos vom ihm den Weg ertorschen will (Apollod. II, 5, 11, 4). Diese Sage ist eine ältere Parallele zu dem Abenteuer

\* Die Abbildungen 1219–1228 siehe Taf. XXIV.



des Menelaos mit Proteus, dem ägyptischen Meerdämon, der ebenfalls durch einen Ringkampf gezwungen werden muß, dem Helden zu weissagen. Dem Paris weissagt Nereus dagegen freiwillig in der Fiktion bei Horat. Carm. I, 15, noch dazu bei Meerestille, gegen alle altgriechische Anschauung, die in ihm die Schrecknisse der Flut verkörpert hat, welche der Mensch nur in heißem Kampf besteht. Wie alle Meerdämonen, kann aber auch Nereus sich verwandeln; daher unser Bild einer archaischen Hydria

jüngeren Vasenzeichnung attischen Ursprungs (Bem.-dorf, Griech. u. sicil. Vasenb. 32, 4b) ist Nereus' Zwangung durch den jugendlichen Herakles, der den aufrecht Stehenden mit der Keule bedroht, der Verfolgung der Thetis durch Peleus gegenübergestellt. Vgl. über die Gestalt Overbeck, Kunstmyth. III, 403 Anm. 35. [Bm.]

**Nerva** (M. Cocceius), geboren zu Narnia in Umbrien, aus senatorischem Geschlecht, beim Sturz Domitians bereits 64 Jahre alt, zum Kaiser ausge-



1227. Herakles und Nereus im Ringkampfe.

nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 112 (Abt. 1227) in der Komposition an Peleus und Thetis (s. den Art.) erinnert. Der Meergott hat das greise Haar mit einem Stirnband geschmückt und steht im langen Gewande da, von Herakles' nervigen Armen zusammengepreßt und vor Angst die Hände erhebend. Seine Töchter an beiden Seiten versuchen mit Zaubermitteln ihm zu Hilfe zu kommen: links springt ein Löwe, rechts ein Panther hervor, um Herakles zu schrecken. Der Schauplatz am Ufer des Meeres (wie bei Proteus in der Odyssee 845f.) ist nicht bloß durch springende Delphine, sondern auch durch eine eigentümliche Perspektive des Wassers angedeutet, während zugleich im Vordergrunde Bäume ihre Äste ausbreiten. — Ein andres Bild (ebdas. 113) stellt den Kampf beider ohne Andeutung von Verwandlungen, aber sehr heftig entbrannt vor; ohne die Beischrift würde man jedoch auf einen andern als Nereus raten. — Auf einer

rufen September 96, stirbt am 27. Januar 98. Bronze-  
münze aus dem Jahre (850) 97. Die Kehrseite mit  
der Palme, dem Symbol Palastinus und der Umschrift.



1228. (Zu Seite 1218.)

*flaci Iudaici calumnia sublata* bezieht sich auf die von Nerva eingeführten Erleichterungen bei der Einziehung der den Juden auferlegten Abgabe des früher für den Tempel in Jerusalem, nun für den Jupiter



Capitolinus bestimmten halben Schekels, dessen Einziehung Domitian noch mit großer Strenge betrieben hatte. (Abb. 1228, nach Cohen I, 473 pl. XIX n. 86). Kopf der im Vatican befindlichen Marmorstatue nach Mongez pl. 36 n. 2 (Abb. 1229). [W]



1229 Nerva, angeblich Kabez.

**Nike.** Homer kennt Nike, d. h. die Göttin des Sieges, noch nicht; erst Hesiod (Th. 385 ff.) erwähnt sie als Tochter des Giganten Pallas, mit Kratos und Bia (Gewalt und Kraft) verschwistert. Nach sehr schöner Dichtung wird dort Nike von ihrer Mutter, der düsteren Styx, dem Zeus zugeführt, als er den Titanenkampf beginnen will; sie ist das Vorzeichen und die Verheißung seines Sieges. Auch in der parallelen Dichtung der Gigantenschlacht erscheint sie bei der Siegesfeier. Die Entwicklung eines so abstrakten Begriffes aber zur lebendigen Gestalt kann nicht der ältesten Zeit angehören. Ursprünglich ist der Sieg eine Gabe aller obersten Gottheiten; so namentlich in Athen der Athene, welcher nach glaublicher Vermutung in dieser Eigenschaft ein besonderer Tempel von Kimon nach dem Siege über die Perser am Flusse Eurymedon errichtet wurde. Über diesen Tempel s. unten S. 1021 ff.; den Zusammenhang des Baues mit jener Schlacht hat Benndorf über das Kultusbild der Athena Nike, Festschrift für das archäol. Institut zu Rom, Wien 1879) nachgewiesen. Das Tempelbild der Athena trug in einer Hand den Helm, zum Zeichen des Friedens, in der andern den Granatapfel, welcher das ständige Attribut der Athena im Dienste von Side (nahe am Eurymedon) war (vgl. auch Curtius, Arch. Ztg. 1879 S. 97); wahrscheinlich schuf das Bild Kalamis, der später auch eine Kopie

seines Werkes für die Mantineer in Olympia aufstellte (Paus. V, 26, 5). Das athenische Volk vergaß nun später die Veranlassung und faßte das altertümliche Bild gegenüber den glänzenden Schöpfungen des Phidias als eine »ungeflügelte« Nike (ἀντερος).

Die Rolle der Siegesgöttin ist aber im Leben der Griechen eine weit umfassendere, als wir bei diesem Namen uns gewöhnlich vorstellen; sie ist keineswegs auf den Sieg im Kriege und über Feinde beschränkt. So wie schon bei Hesiod zwei Göttinnen des Streites (Eris) auftreten, die eine des bösen Haders, die andre des edlen und friedlichen Wettstreits unter Genossen (Opp. 11 ff.), so ist auch die Siegesgöttin bei allen den zahlreichen Wettkämpfen der Griechen, den musischen wie gymnastischen, beteiligt. Es scheint, daß in Olympia allein Nike in dieser Beziehung einen selbständigen Tempelkult hatte; sicher erscheint überhaupt ihr Bild zuerst auf dortigen Münzen. Nike ist aber fernerhin für die Menschen die Bringerin jedes Erfolges im Leben, sie ist Helferin bei jeder anstrengenden That, bei jedem Geschäfte, welches durch die Hilfe der Götter gefördert und glücklich vollbracht ist. Daher hat sie auch ganz besonders bei Dankopfern und festlichen Verherrlichungen der Götter ihre Stelle, wo Nike selbst teilzunehmen pflegt und so häufig in späterer Zeit »als eine Art von heiligem Opfergenuss« den dargebrachten Stier mit eigener Hand schlachtet; gewiß eine geist- und lebensvolle Symbolik, welche zu nicht minder feinen Kunstdarstellungen mannigfachen Anlaß darbot.

Das Hauptkennzeichen der Nike in der Kunst ist ihre Beflügelung. Merkwürdigerweise wird diese Beflügelung in einer bestimmten Nachricht erst eine Nennung zweier namhafter Künstler der 50 Olympiade genannt (schol. Arist. Av. 575); doch wird die Zuverlässigkeit dieser Angabe schon deswegen jetzt stark bezweifelt, weil sich kein sicheres Beispiel des Gegenteils in der Fülle der erhaltenen Denkmäler nachweisen läßt. Die volkstümliche Benennung des oben erwähnten Bildes der Athena als »ungeflügelte Nike« scheint den Anlaß zu jenem Irrtume gegeben zu haben.

Die Motive der Darstellungsform sind im übrigen höchst mannigfaltig. Nike gehört zunächst den Göttern, vor allem dem Zeus an; daher sie auf seinem Prachtbilde im Olympia dargestellt war auf seiner Hand schwebend; ferner waren vier Niken in der Haltung von Chortänzerinnen an jedem Fuße des Thrones, zwei andre an dem unteren Teile jedes Fußes. Ebenso trug die Athene im Parthenon auf der ausgestreckten Hand eine Nike von 4 Ellen Höhe; desgleichen Demeter in Enna nach Cic. Verr. IV, 49, 110. Die Nemesis in Rhamnus trug eine Krone auf dem Haupte, mit Hirschen und kleinen Bildern der Nike verziert. Die gleich der Götterbotin Iris an die Sterblichen abgesandte Nike aber steht ent-



weder ruhig da, oder sie schreitet auf den Sieger zu, oder sie schwebt vom Himmel herab. Sie trägt den Kranz oder reicht ihn dar, und sie führt dabei die Palme als ihr eigenes Symbol. Unter den klassischen Darstellungen steht heutzutage voran die Nike des Palenos aus Mende, welche in Olympia ausgegraben worden ist; siehe die Abbildung unter «Olympia»; hier schwebt die Göttin mit flatterndem Gewande herab, den Sieger zu krönen. Auf Münzen von Syrakus und andern sicilischen Städten, welche olympische Festsiege davon getragen hatten, schwebt sie den Kranz haltend über dem Viergespann (s. oben Abb. 1130—1148), oder sie führt die Zügel des Wagens an Stelle des Siegers selber. Wie in einer Prozession zur Siegesfeier schreitend sehen wir eine Reihe von Niken an der Balustrade ihres Tempels (s. unten Abb. 1241—43). Auf den ältesten in großer Masse erhaltenen Kunstdenkmalern, den Vasenbildern mit schwarzen Figuren, findet sich Nike niemals; desto häufiger dagegen auf den rötthirigen. Hier führt sie ziemlich oft den Hepokstas der Iris (Welcker, *Alt. Denkm.* III, 57); daneben reicht sie den Siegern die Binde oder den Kranz oder die Trankspende, aus der Kanne in die Schale sie eingießend. Analog diesem Gedanken erscheint sie als Mundschenkin der Götter, die ja stets siegreich sind, so krönt sie namentlich dem Zeus, dem Apollon, dem Herakles, auch folgt sie ihnen als Begleiterin. Reiche Sammlungen bei Knapp, Nike in der Vasenmalerei, Tübingen 1876, und Kleseritzky, Nike in der Vasenmalerei, Dorpat 1876. Eine Trankspende für Apollon eingießend zeigt sie das archaische Relief oben S. 97 Abb. 103. Eine höchst beliebte Darstellung ist aber die Vollziehung des Stieropfers, welches der Sieger darbringt, durch Nike selber. Die stieropfernde Nike (*Boukroton*) erscheint wohl zuerst am Niketempel, dann auf Vasenbildern (Gerhard, *Auserl. Vasenb.* I, 81) in den Momenten der Bekranzung und Hinführung des Tiores, dann besonders oft auf Thonplatten in dekorativer und typischer Form, die später bei dem sog. Mithrasopfer kopiert wurde (s. oben S. 925 Abb. 996), deren Original aber aus bester griechischer Zeit stammen muß (Overbeck, *Gesch. d. Plastik* II<sup>2</sup>, 343 Anm. 7). Wir geben eine solche Thonplatte als Leiste auf S. 241: die Göttin setzt das Knie auf den willig niedergesunkenen Stier und steht im Begriff, ihm das Opferrmesser in den Hals neben dem Schulterblatt zu stoßen. Die schönsten Exemplare dieses unzähligen wiederholten Motivs bieten zwei Marmorguppen im britischen Museum, *Anc. marbles* X, 25. 26 = *Clarke* pl. 637, 638. — Bei Siegen im Kriege ist in älterer Zeit Nike um das Siegesdenkmal beschäftigt, welches nach griechischer Sitte auf dem Schlachtfelde selbst, da wo die Feinde die Flucht ergriffen hatten, errichtet wurde. Die *Trophäe* (*τρόφαιον*), welche aus

den an einen Baum oder Pfahl genagelten und aufgehängten erbeuteten Feindeswaffen besteht, wird von ihr aufgerichtet oder geschmückt. So an der Balustrade des athenischen Tempels, dann auch sonst auf der Akropolis (s. *Friederichs Bausteine* S. 570) und namentlich auf Münzbildern Alexanders d. Gr. und seiner Nachfolger. Eine prähistorische, aber höchst schwungvolle Erfindung zur Feier eines Seesieges ist in dem Marmorbilde der Nike auf Samothrake erhalten, worüber weiter unten (S. 1021) besonders gehandelt werden wird.



1230 Die Nike von Brescia. (Zu Seite 1020.)

In der Zeit der griechischen Kunstblüte schon wird Nike immer lieblich und ganz jugendlich gebildet; seit Alexander aber nähert sie sich in Kopfbildung und Gesichtsansdruck unverkennbar der Aphrodite an. Und während sie früher zwar leicht und knapp, aber doch ganz bekleidet erscheint, wird seit Alexanders Zeit ihr Oberkörper mehr oder weniger entblößt. Gewöhnlich läßt der Chiton die eine Brust frei, doch finden sich auch Darstellungen, bei denen das Gewand erst über den Hüften beginnt (Samml. Saburoff Taf. 134) und ferner ganz nackte Figuren.

Ein anderes sehr beliebtes Motiv in der Römerzeit ist Nike, welche einen Schild vor sich hält, um das Gedächtnis des Sieges mit einem Griffel darauf

einzu graben und ihn als Trophäe aufzuhängen. Unter den großen Darstellungen dieser Art ist besonders die Nike von Brescia berühmt (Abb. 1280, nach Clarac pl. 634 C, 1445 C), aus Bronze, in den Trümmern der

Namen eines Siegers aufzuschreiben, eine sehr verstandesmäßige und dem Römersinne entsprechende Auffassung, die sich auf der Trajanssäule fast genau so wiederholt. Daß aber gerade in Rom das Bild der Siegesgöttin eine große Rolle

spielen mußte, bedarf keines Beweises. Sie sollte schon in ältester Zeit auf dem Palatin verehrt worden sein, als Carmenta, und ein Tempel der sabinischen Vacuna wurde späterhin der Victoria neu errichtet (s. Preller, *Röm. Myth.* I<sup>2</sup>, 408; II, 244 ff.). Auf dem Capitol weihte man der Victoria ein Heiligtum im Samniterkriege, um welches sich die nach griechischem Vorbilde aufgestellten Victorien alsbald reiheten, unter ihnen hervorragend die goldene 220 Pfund schwere, welche König Hieron von Syrakus kurz vor der Schlacht bei Cannä zur Bezeugung seiner Freundschaft schickte (Liv. 22, 37). König Boethus weihte dem Sulla zu Ehren trophäenträgende Victorien auf Capitol (Plut. Mar. 32; Sull. 5). Ein Gemälde des Nikomachos (aus Alexanders Zeit) stellte Nike dar, welche auf einem Viergespann zum Himmel emporschwebt (Plin. 35, 108). Cato der Ältere stiftete eine Kapelle der Victoria Virgo (Liv. 35, 9), der auch Spiele mehrmals in den letzten Zeiten der Republik gefeiert wurden. Endlich überstrahlte den Ruhm von allen die von Augustus in die Curia Julia geweihte Victoria. Das Bild stammte aus Tarent, vermutlich eine vergoldete Bronze statue von solcher Bildung, wie sie oft auf den Münzen Augustus' erscheint, auf der Weltkugel schwebend. Augustus weihte und verehrte sie zum Andenken an den entscheidenden Sieg bei Actium; noch bei seinem Leichenzuge ging sie ihm voran, durch das Trium-



1281 Victoria hermschwebend. (Zu Seite 1024.)

von Trajan geweihten Basilika gefunden. Die Komposition ist wesentlich dieselbe wie bei der malischen Aphrodite, namentlich in der Körperhaltung und dem Aufsetzen des linken Fußes auf eine kleine Erhöhung (vgl. Bernoulli, *Aphrodite* S. 171). In der jetzigen Restauration setzt sie den mit der Linken gehaltenen Schild (welcher fehlt) auf den Schenkel, um den

phallhor hindurch zur langen Ruhe im Marfeld und zur göttlichen Verklärung im Himmel. Sie blieb dem Senate in der Curia als dessen Schutzgöttin, als Denkmal der von Augustus begründeten und auf dem alten Götterglauben beruhenden Ordnung der Dinge, daher sich gegen den Ausgang des Heidentums zwischen der altromischen und der christlichen



Partei ein heftiger Kampf um dieses Bild entspannt (Preller).

Eine edel einfache Darstellung aus römischer Zeit, welche als typisch gelten kann, besitzen wir in dem fast ganz frei hernustretenden Hochrelief einer großen Terrakottaplatte im Münchener Antiquarium, hier nach Lützow, Münchener Antiken Taf. 18 (Abb. 1231), der sie beschreibt: »Wir sehen ein Weib von jungfräulich kräftigem Körperbau (Victoria virgo Liv. XXXV, 9) gerade auf uns zuschweben. In dem Faltenwurf ihres langen Gewandes, welches nach Art des dorischen Chiton die eine Seite offen läßt, und dessen Übersschlag, um die Hüften gegürtet und auf der rechten Schulter mittels einer Spange zusammengesteckt, sich in mond-sichelförmigen Bausch hinter dem Rücken wölbt, glaubt man die stürmische Eile noch zu spüren, in welcher die mächtig beschwingte Göttin herbeigeeilen ist. Ihre Bewegung dauert noch fort, das rechte Bein ist unter den Falten versteckt, offenbar um das Vorschreiten des anderen um so deutlicher zu machen. Dagegen haben sich die Flügel bereits gesenkt; im nächsten Augenblicke wird die Ruhe eintreten: die Göttin schreitet soeben zum Vollzuge der Handlung, um dazwischen zu erscheinen ist. Das Haupt in stolzem Selbstgefühl emporgerichtet, hält sie dem Sieger den erhabenen Kranz entgegen, während die Palme, das Symbol des Sieges, in der Rechten ruht. Der Herausgeber macht noch aufmerksam auf den besonderen Schmuck des schöngeordneten Haars, die Stephane, welche bei den Griechen nur höheren Gottheiten zukommt, und ferner auf die Beschönigung. Während die griechische Nike barfuß oder mit einfachen Sandalen geht, hat diese römische Victoria als eine spezifisch militärische Göttin nach dem Vorbilde der soldatischen Tracht sandalenartige vorn offene, aber Ferse und Knöchel bedeckende, oben mit einem Wulst abschließende Halbschuhe.

Die mannigfach variierte Figur der Siegesgöttin auf römischen Denkmälern, namentlich Triumphbögen und Kaisermonnen zur Verherrlichung einzelner Siege ist an sich verständlich. Beispiele gibt Millin, G. M. 160—166 (vgl. oben Abb. 441. 444. 445). Dieselbe Fülle in Wandmalereien ersieht man aus Helbig, Camp. Wandgem. N. 902—925. Wie Nike am westlichen Giebfelde des Parthenon Athenens Gespinn lenkt, so fährt sie in Pompeji selbst auf dem Wagen in einem schönen Gemälde (Ternite II, 19) oder schwebt auf die Erdkugel herab (Bronze, abgeb. Wieseler, Denkm. II, 924; vgl. Friederichs, Bausteine I N. 863). Mit Recht sagt Welcker von dem fruchtbaren Gebrauche der Victorien in der Bildersprache der Kunst: »Einfachheit und Klarheit der allegorischen Bedeutung, verbunden mit der gefälligsten Gestalt und Stellung, zeichnet diese mannigfaltigen, in ihren Beziehungen so vielfach wechselnden Kompositionen der

Siegesgöttin vor manchen andern, selbst den griechischen Personifikationen verwandter Art aus.« [Br.]

Neben der Nike des Patonios an Olympia, von der im Art. »Olympia« des Näheren gehandelt werden wird, ist die berühmteste der uns erhaltenen Statuen der Göttin die auf Samothrake entdeckte und nach Paris verbrachte. Außer dem Kolossalorso aus parischem Marmor, den Abb. 1232, nach Conze etc., Samothrake II Taf. 64 zeigt, besitzen wir eine Reihe anderer kleinerer Fragmente und die Basis, welche die Form eines Schiffsvorsteiles hat. Auf dieser Grundlage und mit Hilfe von Silbermünzen des Demetrios Poliorketes (abgeb. unter Art. »Münzkunde« Abb. 1098) war man im stande, das ganze Denkmal zu rekonstruieren. Abb. 1233 zeigt (nach Conze a. a. O. Holzschnitt 25 b) die von Zumbusch wiederhergestellte Figur der Nike. Wir sehen die Göttin mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Schiffe dahineilen. Der Wind, die Bewegung des Schiffes und die Eile der Siegesverkünderin pressen das Gewand fest an den Körper und blähen den nachflatternden Zipfel des bis zur Hüfte herabgesunkenen Mantels wie ein Segel. Die Gestalt führt mit der Rechten eine Posaune zum Mund, während die Linke eine Stange mit einem Querholz, das Gestell eines Tropäon, hält. Die Siegesgöttin selber verkündet in eiliger, aber mächtig wirkender Hast den Sieg. Die ganze Bewegung, der Faltenwurf, die Gewandbehandlung haben etwas außerordentlich Packendes, ja Blendendes und streifen beinahe an das Malerische. Die Kunst eines Skopas scheint hier gewissermaßen noch übertroffen. Denkt man sich das Denkmal in seine ursprüngliche landschaftliche Umgebung zurück (Conze a. a. O. Taf. 86), so ist der Eindruck ein geradezu überraschender. »Es ist der nämliche Geschmack, der uns aus so vielen antiken Vedutenbildern entgegentritt, wenn sie eine pikante Verwendung monumentaler Skulpturen in freier Natur, an den Küstensäumen oder in reich belebten, hoch umbauten Hafenbassins, im Gebüsch heiliger Thäler oder auf einsamen Bergeshöhen mit Vorliebe zur Anschauung bringen, es ist dieselbe Freude am Außerordentlichen, Sensationellen, welche die höchsten Leistungen der rhodischen Kunst belebt (Bendorff bei Conze a. a. O. S. 69). Stilistisch gehört unsere Statue sicher in die hellenistische Zeit, was auch eine äußere Bestätigung findet durch die oben angeführte Münze. Nach allgemeiner Annahme bezieht sich die Darstellung der Münze auf den im Jahre 306 v. Chr. von Demetrios Poliorketes bei Kypros über die ägyptische Flotte errungenen Sieg. Da die Münze genau unser Denkmal wiedergibt, ist der Schluß erlaubt, unser Monument für das jenes Sieges wegen errichtete zu halten. [J.]

**Nikotempel.** Am Aufgange der Burg zu Athen springt rechts vor dem Südflügel der Propyläen eine





1332 Aphrodite von Samothrace. (Zu Seite 1021.)



hohe mit Poros umkleidete Bastion (πόρτος) vor, deren Plattform ein kleines Tempelchen (die Ansicht der Ostfront gibt Abb. 1234 auf S. 1025) trägt. Vgl. den Plan des Burgaufganges unter Art. »Propyläen« und den Aufriss des Südflügels der Propyläen und des Pyrgos mit dem Tempel unter demselben Artikel. Die mit Marmorplaster belegte Plattform des Pyrgos war zugänglich vom Südflügel der Propyläen und

liegen zwei vom Boden bis zum Epistyl reichende, früher vergitterte Fenster. Die Säulen sind wenig schlank und stark verjüngt, die Kapitäle hoch, ebenso das Gebälk. Die kräftigeren, von sonstigen ionischen Bauten abweichenden Proportionen des Tempels waren offenbar bedingt durch seine Kleinheit und seine hohe Lage. Der Bau des Tempels wurde geplant und ausgeführt während der Erbauung der



1233 Blöndhe restauriert (Zu Seite 1021.)

vom Hauptwege, der zu letzteren führte, über eine kleine in den Pyrgos eingeschnittene Treppe. Der aus pentelischem Marmor hergestellte Tempel wurde samt seinem Skulpturenfries 1687 von den Türken zum Bau einer Batterie verwendet, 1835 aber von Ross, Schaubert und Hansen wieder hervorgezogen und aufgebaut. Der Tempel, von dem Abb. 246 (oben unter Art. »Baukunst«) den Grundriss, Abb. 279 den Durchschnitt durch die vordere Hälfte, Abb. 280 die Unteransicht der Decke zeigt, ist ein viersäuliger ionischer Amphiprostylos. Neben dem Eingange

Propyläen, also vor 432 v. Chr., in welchem Jahre letztere vollendet wurden. Es ergibt sich dies daraus, daß die Bebauung des Pyrgos mit einem Tempel nicht im Bauplane der Propyläen lag, daß man, um für den Tempel und den Opferplatz mit dem Altare Raum zu schaffen, den Bau hart an den Westrand und in die Nordwestecke des Pyrgos rücken mußte, ferner auch den Südflügel der Propyläen kürzen (darüber vgl. Art. »Propyläen«). Auch richtet sich der Pyrgos in seiner nördlichen Erhebung nach dem Unterbau der Propyläen, so daß ersterer später als

der letztere errichtet worden ist. Daß der Pyrgos in anderer Gestalt schon früher Befestigungszwecken diente, ist sicher, unsicher aber, ob schon früher sich hier eine Kultstätte befand.

Unser Tempel war der Athena Nike, der Athena in ihrer Eigenschaft als Siegesgöttin, geweiht. Der Volksspruch aber bezeichnete ihn als den der Nike Apteros, der ungeflügelten Nike. Die Statue der Göttin trug in der Linken einen Helm, in der Rechten eine Granatfrucht. Hierin nun erblickte das Volk statt Athena eine ungeflügelte Nike, ungeflügelt dargestellt, damit sie den Athenern nicht entfliehen könne (Paus. III, 16, 7).

Der Fries des Tempels (die Giebel waren ohne Schmuck) befindet sich in seinen Resten teils in Athen, teils in London. Auf der Ostseite (Abb. 1235 u. 1236, nach Ross, Akropolis I Taf. 11) ist eine Götterversammlung dargestellt. Die Mitte derselben (rechts fehlt eine Platte) nimmt Athena (rechts unten) mit Schild und Ägis ein. Der rechts von ihr (links oben) thronende Gott ist Zeus. Unter den übrigen Gestalten können wir nur den ganz links zwischen zwei Frauen stehenden Flügelknaben mit Sicherheit als Eros, die beiden Frauen mit Wahrscheinlichkeit als Aphrodite und Peitho bezeichnen. Die drei übrigen Seiten zeigen Kampfszenen (Proben Abb. 1237—1240\*, nach *Anc. marbles of brit. Museum IX pl. 7—10*), und zwar sehen wir auf der Nord- und Südseite (Abb. 1237 u. 1238) Griechen mit Persern, auf der Westseite (Abb. 1239 u. 1240) Griechen gegen Griechen kämpfen. Es dürfte sich deshalb, wie vermutet worden ist, um die Schlacht bei Plataea handeln, in der Griechen auf Seite der Perser standen. Künstlerisch steht unser Fries sehr hoch. Der Ostfries zeigt meist ruhige oder wenig bewegte Gestalten, welche aber kein langweiliges Nebeneinander bilden, sondern fein rhythmisch komponiert sind. Die übrigen Seiten bringen alle Gestalten in lebhafter Bewegung zur Darstellung. Der Gedanke des Künstlers ist in den einzelnen trefflich und lebendig komponierten Gruppen, wie in der Bewegung der einzelnen Gestalten, unterstützt von einer (so weit die Erhaltung ein Urteil zuläßt) tüchtigen Detaildurchbildung und technischen Ausführung, vollzum Ausdruck gebracht. Der eigentliche Friescharakter, d. h. die Wahrung eines fortlaufenden Zusammenhanges der einzelnen Gruppen, die Behandlung des Frieses auch in seinem bildlichen Schmuck als fortlaufendes Band, ist sehr gut getroffen.

Der Pyrgos war längs der westlichen Treppenwange, dem Nord-, West- und Südrande mit einer Marmorbalkustrade versehen, um das Herabstürzen von Personen zu verhüten. Dieselbe war auf ihrer Außenseite mit Reliefs geziert. Abb. 1241 auf Taf. XXV und Abb. 1242 u. 1243 auf S. 1027 geben einige Proben des Reliefschmuckes dieser Balkustrade nach Kekulé, Reliefs der Balkustrade der Athena Nike Taf. I u. IV. Wir sehen geflügelte, langbekleidete Nikegestalten in Gegenwart der mehrfach, einmal auf einem Schiffsvorderteil, dargestellten Athene Kultushandlungen verrichten. In Abb. 1241 sehen wir eine Kuh von zwei Niken

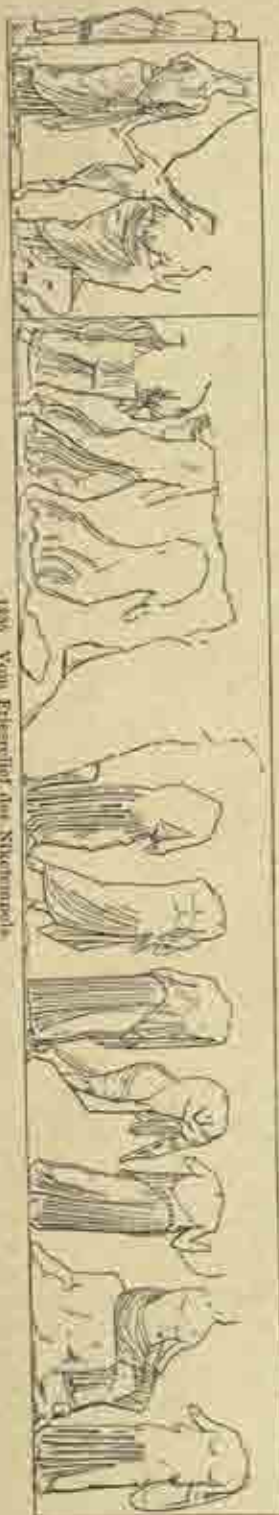


Abb. 1236 Von Eros und den Niken.

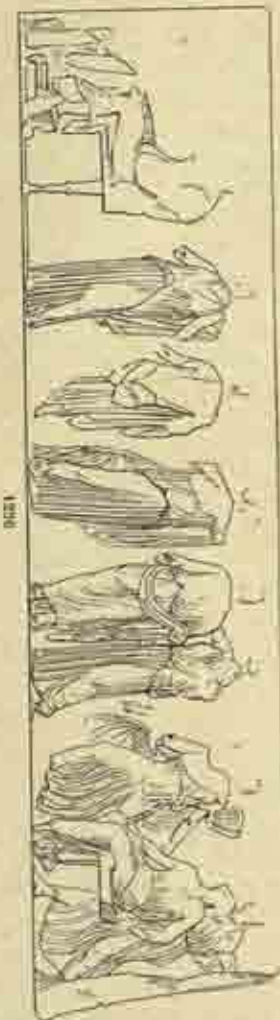


Abb. 1237

\* Die Abbildungen 1237—1241 siehe Taf. XXV.







1237. (Zu Seite 1024.)

Kämpfe zwischen Griechen und Persern.



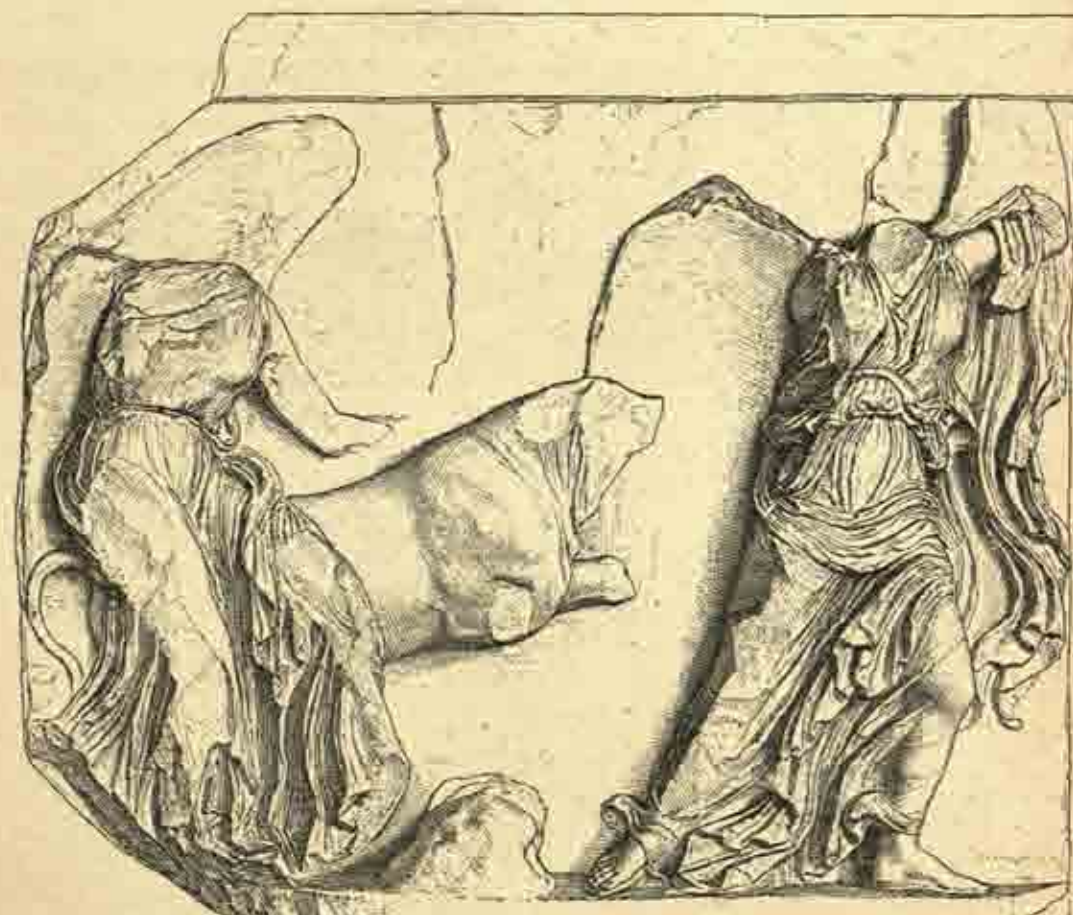
1238. (Zu Seite 1024.)



1239. Griechenschlacht. (Zu Seite 1024.)



1240. Griechenschlacht. (Zu Seite 1024.)



1241. Opferkühl von Göttergötterinnen geführt. (Zu Seite 1024.)







1234. Ostfront des Nikotempels auf der Burg von Athen. (Zu sein 1022.)





zum Opfer geführt, in Abb. 1242 eine Nike ein Tropäion errichtend, in Abb. 1243 eine Nike, mehr genauhaft gefaßt, an der Sandale nostelnd. Es handelt sich also um die Darstellung von Siegesfeiern mit Opfern und Errichtung von Tropäia. Um welche Schlachten etwa es sich handelt oder ob es sich überhaupt um bestimmte Schlachten handelt, ist nicht auszumachen. Nur darauf sei hingewiesen, daß eines der Tropäia ein persisches ist (abgeb. Kekulé a. a. O. S. 12 obere Reihe Fig. 2), und daß einmal ein Seesieg gefeiert

Sil. Zu den schönsten und zugleich eigenartigsten Darstellungen von Flügeltöttern, welche wir aus dem Altertum besitzen, gehört die jetzt im Vatican befindliche Statue des Nil (Abb. 1244, nach Photographie). Sie wurde gefunden in der Nähe der Kirche S. Maria sopra Minerva, wo nach weiteren Funden zu urteilen ein Isistempel stand. Ruhig und majestätisch ist der riesig, aber weich geformte bärtige Gott auf der unbewegten Wasseroberfläche dahingestreckt. Mit dem linken Arm, der ein Füllhorn trägt, lehnt er gegen



1242



1243

Siegesgötterinnen.

wird, da Athena auf dem Schiffe sitzt. Ihrem Stile nach sind die Reliefs jünger als die des Frieses. Bewegung, Körper- und Gewandbehandlung enthalten der »stillen Einfach und edlen Größe« der Kunst des 5. Jahrhunderts. Überall tritt uns ein bewußtes Streben nach bestechender Wirkung und reizender, hie und da fast an das Sinnliche streifender (Sandalenbinderin) Anmut in Bewegung und Körper, nach reicher Zierlichkeit im Gewande entgegen. Wir müssen deshalb die Reliefs etwa in den Anfang des 4. Jahrhunderts setzen und annehmen, daß unsere Balustrade eine frühere mit dem Tempel gleichzeitige, vielleicht ganz schmucklose ersetzte. [J]

eine Sphinx, während die rechte Hand ein Bündel Ähren hält. Sechzehn Kinder, die Personifikationen der Ellen, welche die höchste Steigung des Nil bezeichnen, umspielen ihn. Zu seinen Füßen spielen einige mit einem Krokodil, bei seinem linken Knie andere mit einem Ichneumon; andere wieder klettern an seinem rechten Bein und Arm in die Höhe, andere am Füllhorn. Oben im Füllhorn sitzt siegesbewußt das letzte sechszehnte Elliche. An den Kindern ist viel ergänzt, doch dürfte der Restaurator Caspar Sjöbll mit seinem anmutigen Humor im allgemeinen das Richtige getroffen haben. Am Ende des Füllhorns quillt unter dem Gewande, nicht etwa aus einer





1044 Statue der Nii im Yutsumi (20. bis 12. J.)

Urne, wie sonst bei Flußgöttern, das Wasser hervor. Jedenfalls wollte hierdurch der Künstler die unergründeten Quellen des Flusses bezeichnen. Die hohe Basis zeigt auf der Vorderseite die einfache Darstellung von Wellen, auf den drei anderen aber Reliefs, welche das Leben auf und an dem Nil veranschaulichen: Kampf von Krokodilen und Nilpferden, Pygmaien auf der Krokodiljagd, am Ufer weidende Kühe. Die Arbeit der Statue ist römisch, die Erfindung gehört aber sicher der hellenistischen Zeit an. [J]

**Niobe.** Die Sage von Niobe, welche infolge ihrer Überhebung über Leto durch die Geschosse des Apollon und der Artemis alle ihre Kinder am selben Tage verlor, wird schon bei Homer (Σ 602 ff.) als bekanntes Ereignis erwähnt. Einige später zugesetzte Verse melden auch schon, daß die unglückliche Mutter zu Stein ward und nun am hohen Berge Sipylon sitze und ewig trauere; ein lokaler Mythos, der seine bildliche Verkörperung in einem rohen in den Felsen gehauenen Kolossalrelief erhielt, welches von späteren Schriftstellern als Augenzeugen erwähnt wird und heutzutage noch vorhanden ist (vgl. Paus. I, 21, 5; Quint. Smyrn. I, 291 ff.). Genau wie hier angegeben wird, stellen sich die ganz verwitterten Umrisse der sitzenden Frauenfigur von dreifacher Lebensgröße in einer rechteckigen Nische an schwer zugänglicher senkrechter Felsenwand nur in gewisser Entfernung (vom Wege aus) als Werk der Kunst dar, wobei das aus dem gespaltenen Schiefergestein herabrieselnde Wasser die Illusion vom ewigen Thränenverguß verstärkt, wie ich aus eigener Anschauung bezeugen kann; vgl. Stark, Niobe (Leipzig 1863) S. 98 ff. mit Abbildung Taf. I. Seit Homer aber sind die griechischen Dichter aller Zeiten voll von dem trübsamen Geschick der Mutter, die alle ihre blühenden Kinder verlor, deren Zahl stark variiert, mehrtheils jedoch auf sechs oder sieben jedes Geschlechts angegeben wird. — Von Kunstdarstellungen wird zuerst ein Relief am Throne des Zeus in Olympia erwähnt: Apollon und Artemis töten die Kinder der Niobe. Alles andre aber, was etwa da war, wurde in Schatten gestellt durch die berühmte Marmorgruppe, über deren Urheber man im Altertum schwankte und von welcher im Art. »Skopas« gehandelt wird. Daß es indessen neben dieser ausgedehnten Gruppe, von welcher uns ein günstiges Geschick den größten Teil in Nachbildungen bewahrt hat, von dem populären und dankbaren Stoffe noch andre Verkörperungen gab, bezeugen außer einzelnen Dichterstellen (s. Stark a. a. O. S. 146 ff.) mehrere Denkmäler von allerdings untergeordneter Gattung und Ausführung, welche insbesondere bei Schmückung der Gräber Verwendung fanden. Denn nach der Sentenz eines athenischen Komödiendichters pflegten sich die Eltern eines verstorbenen Kindes mit dem Schicksale der Niobe zu trösten (Athen. VI, 223: τὴν κέ τῃ πατρὶς ἢ Νιοβῇ

κεκούφικε). Auf einem großen Krater aus Ravenna (Stark Taf. II) findet man unter einer Reihe zuschauender Götter Apollon auf dem Viergespann und Artemis mit zwei Hirschen die Niobiden (fünf Söhne und drei Töchter, dazu die Mutter) mit ihren Pfeilen erlegend, wobei mehrere Motive der mediceischen Gruppe entlehnt sind, jedoch die Geschlossenheit und jegliche Symmetrie in der Komposition vermisst wird. Zwei andre Vasenbilder mit abgekürzter Darstellung und ohne Verdienst Mon. Inst. XI, 40; Sachs. Ber. 1875 Taf. III. Ebendasselbst 1877 S. 70 ff. u. 1884 S. 159 ff. über einige andre neue Denkmäler, besonders ein Wandgemälde landschaftlicher Art, wo auf dem Kithairon die sieben Söhne zu Pferde teils flüchtend, teils getroffen von den Pfeilen, teils sterbend dargestellt sind. An zwei gemalten pompejanischen Dreifüßen sind sieben Söhne und sieben Töchter in verschiedenen Stellungen von Pfeilen getroffen hinsinkend als Zierrat verteilt (Mus. Borb. VI, 13, 14). Neben einigen schönen Relieffragmenten haben wir dann mehrere Sarkophage, von welchen wir die Vorderfläche des in der Münchener Glyptothek (N. 205) befindlichen in Abb. 1245 nach Photographie hier wiedergeben. Rechts und links schreiten in furchtbarer Schnelle Apollon und Artemis Pfeile entsendend auf die Palastgemächer zu, welche durch Vorhänge bezeichnet sind. In den Gruppen der Betroffenen macht sich ein schöner Parallelismus ohne Eintönigkeit bemerkbar. Auf der Seite der Artemis die Mutter mit fünf Töchtern, auf der des Apollon der Pädagog mit ebenso viel Söhnen. Die Mutter, zunächst der Artemis, blickt jah aufspringend empor, als die jüngste Tochter, tödlich getroffen, ihr auf den Schoß gesunken ist. Dieser Gruppe entspricht von der Mitte ab rechts der alte Pädagog (mit Mantel, Schuhen, einem zottigen Felle, dem kennzeichnenden Krummstabe, κούρην), der sorglich den jüngsten in seine Arme flüchtenden Knaben aufnimmt. Dann neben der Mutter die bejahrte Amme, schwer bekleidet, sichtlich bemüht, die eben niedergesunkene, fast entblößte Tochter zu stützen. Dem entsprechend rechts die schöne Figur des Jünglings, welcher den kraftlos niedersinkenden Bruder in seinen Armen auffängt. Neben beiden Gruppen dort eine flüchtende Schwester, die im eiligen Laufe das Gewand über ihrem Haupte flattern läßt; hier der Sohn, erschreckt vor Apollons drohender Erscheinung zurückweichend, indem er seine Jagdspeer hoch über dem Kopfe trägt. Die vierte Tochter, fast in die Mitte des Ganzen gerückt, bäumt sich im Krampfe des Schmerzes hoch auf, sie ist soeben vor Artemis fliehend in den Rücken getroffen. Von dem fünften Kinderpaar hat der gewissenhafte Künstler, durch den Raum beschränkt, nur die Köpfe gezeigt: sie liegen schon getötet am Boden hinter den rasenden Gottheiten und sind nur zwischen deren Füßen sichtbar. Auf den (hier nicht



Abb. Niobe und ihre Kinder, Sarkophag in Athenon. (Zu Seite 1029.)



gelegenen Seiten des Sarkophages sind links die beiden noch fehlenden Töchter, die eine auf einen Pfeiler gestützt mit ohnmächtig zurücksinkendem Haupte, die andre nach dem in der Seite sitzenden Todespfeile greifend, der nur hier sichtbar ist. Rechts in ganz gleicher Haltung ein Sohn neben seinem sprengenden Rössen, unter dessen Leibe der Bruder schon im Sterben liegt. — Die Vorderseite vom Deckel des Sarkophages zeigt zum Überflus noch vor Teppichen fast künstlich übereinandergeschichtet die Leichen aller vierzehn Kinder, dazu in dem linken Seitengiebel die trauernde Niobe selbst tief verhält dasitzend; im rechten aber einen großen apollinischen Lorbeerkranz, die Ehre des Gottes bezeugend, der so schmerzlich verwundet hat. — Ähnlich ist der Sarkophag bei Millin, G. M. 141, 516. Zu den sonstigen in Starks Werke besprochenen Kunstdarstellungen sind hinzuzufügen die Reste von Thonreliefs einer vollständigen Gruppe, welche zur Bekleidung eines Holzsarges in der Krim dienten (abgeb. Comptes-rendus 1863 pl. 8.4), unter denen die besterhaltenen Stücke, wie die der Mutter mit der jüngsten Tochter, des Pädagogen mit einem Sohne und stiehender Töchter die Einwirkung der Florentiner Marmorstatuen, dagegen durch die Zugabe einer Amme und des Vaters der Niobiden (Amphion) eine gewisse Selbstständigkeit des Bildners oder seiner Vorlage heraustreten lassen. Ganz frei ist die Darstellung des Marmorgemäldes Abb. 249 auf S. 876. — Bemerkenswert ist, daß auch zu einem Vorspiele der Sage, welches wir nur flüchtig aus einem Verse der Sappho kennen, wonach nämlich Niobe mit Leto anfangs in einem Verhältnisse vertrauter Freundschaft stand (Λατὸ καὶ Νίβη μάλ᾽ ἀνὲν φίλῃ ἦσαν ἑταῖραι Athen. 13, 571D), sich eine Illustration in einer zarten Umrisszeichnung auf Marmor aus Herculaneum findet, abgeb. Millin, G. M. 138, 515. Zu der in trüber Stimmung dastehenden Leto kommt Niobe geschritten und ergreift ihre Hand, welche jene zögernd gibt; vor ihnen beiden an der Erde hockend spielt Letos Tochter Aglaia mit Niobes Hilaira Würfel, während ihre Schwester Phoebe vertraulich der Mutter naht. [Bm]

Nisse & Spiela.



**Numa Pompilius**, der besonders ehrwürdige und heilige Römerkönig, ist dargestellt auf Münzen der Calpurnier und der Marcier, welche ihren Stammnam auf ihn zurückführten. Ein Denar des Cn. Calpurnius Piso, Proquaestor des Pompejus in Spanien



1846

49 v. Chr. zeigt Numa mit langem, schlichtem Bart, über dem Hinterhaupte ein breites Diadem, auf demselben NVMA; dahinter CN PISO PROQ. Die Stirnbinde als königliches Abzeichen weist den Typus der Statue, welcher auch dieser

Münze vermutungsweise zu grunde liegt, der Zeit nach Alexander d. Gr. zu (Abb. 1246, aus Cohen *med. cons. pl. X Calpurnia* 25). Drei andre Darstellungen, welche sein Haupt mit dem des Ancus zusammen zeigen, s. oben S. 81 Abb. 85 b. c. d. [Bm]

**Nymphen.** Dafs diese genau mit «*Fräulein*» zu übersetzenden Gottheiten zu den allerältesten überhaupt gehören, ist so selbstverständlich wie die Priorität der Nomaden vor den Ackerbauern. Jeder Hain und jede Wiese, jeder Bach und jeder Berg hat seine Nymphe, die von den Hirten und Jägern als die Gottheit des Ortes verehrt wird, nicht als eine abstrakte Personifikation, sondern als gotrennt darin lebend, den Ort befruchtend und segnend. Vorzugsweise ist das feuchte Element der Sitz des weitverbreiteten Geschlechts; denn das fließende Wasser (mitunter auch große Teiche, daher *vόγαρι* *Önem*) ist im südlichen Lande Grundbedingung des vegetativen und animalischen Lebens. Bei Homer erscheinen daher die Nymphen sogar einmal bei der Götterversammlung (Σ 8); und die Odyssee kennt und schildert ihr idyllisches Wirken mehrfach mit Vorliebe (ι 154; ν 356; ρ 240); auch sind die Kirke und Kalypso nur weiter entwickelte Nymphen gestalten. Wenn man gewöhnlich eine Dreiteilung in Berg-, Quell- und Baumnymphen macht (Oreaden, Najaden, Dryaden), so sind doch nach Welckers ausdrücklicher Bemerkung (Griech. Götterl. III, 53 ff.) die Oreaden auf den Bergen und die Dryaden in den Bäumen nur als besondere Arten hervorgegangen aus den Wassernymphen, den Najaden, welchen außer diesen noch viele andre differenzierende Beinamen gegeben werden. Denn allein die Göttinnen des Wassers genießen uralte und regelmäßige Verehrung an unzähligen Orten; sie allein auch erscheinen als charakterisierte Wesen auf Kunstwerken; während Berggottheiten stets männliche Personifikationen sind und Baumnymphen als solche nicht vorkommen.

Die gottesdienstliche Verehrung der Nymphen hat es schwerlich zu eigentlichen Tempeln und selbständigen Kultusbildern gebracht; man betete zu ihnen bei den Stätten, an welche sie gebunden waren, in

den bewässerten Wiesengründen, in schattigen Hainen, in einsamen Bergthälern, auf felsigen Höhen und vorzugsweise in Höhlen und Grotten, welche von Anfang an als ihr Lieblingsaufenthalt gelten. Hier stellte man ihnen die üblichen Weibbildchen auf, jene noch jetzt zahlreich erhaltenen Votivreliefs, welche uns ihre Gestalt vorgegenwärtigen. Dargestellt aber werden diese Wesen, entsprechend ihrem Charakter, als flehliche junge Mädchen von heiterem Ansehen und freundlicher, zutraulicher Art gegen ihre Verehrer, geneigt mit dem Menschengeschlechte Umgang zu pflegen. In älterer Zeit sind sie, wie alle weiblichen Gottheiten, völlig bekleidet; in der Zeit der höchsten Kunstentwicklung aber werden auch ihnen die Gewänder allmählich abgestreift, bis sie zuletzt fast ganz nackt dastehen. Wie unsere Elfen, tanzen sie gern, wobei sie natürlich stets in der Mehrzahl, meist zu dreien gesellt, erscheinen. Ein schöner Nymphenreigen auf dem meisterhaften Bilde einer athenischen Lekythos ist jüngst bekannt gemacht durch Furtwängler, *Samml. Saburoff* Taf. 55.

Von mehreren bedeutenden Künstlern werden Nymphenbildungen in Relief erwähnt, nur von Praxiteles anscheinend ein Rundwerk (s. Brunn, *Kunstlergesch.* I, 339); aber nie sind die Nymphen allein, sondern fast regelmäßig in der Gesellschaft des Pan oder der Satyrn, nicht selten auch des Hermes (vgl. Homer Σ 435; Hymn. XIX, 18; Arist. *Thesm.* 977 ff.). Der letztere als Regengott ist ihr natürlicher Anführer und Geleiter (*χορηγός* *Νευσίων* Aristid.), der sie in die Felsengrotte führt, aus welcher kühle Gewässer zur Erquickung für Hirt und Herde zu entspringen pflegen; droben aber sitzt Pan, der Sonnengott, und bläst die Syrinx. Eine Anzahl solcher Votivreliefs ist besprochen von Michaelis *Annal. Inst.* 1865 p. 324. Wir geben davon eins in derheim Handwerksstil nach *Annal.* 1893 tav. I. 3 (Abb. 1247), welches aus einer Grotte am Parnes auf dem Wege nach der Feste Phyle in Attika ins athenische Theseion gekommen ist (Länge 0,46 m.). Die Fundgrotte wird als bekanntes Nymphenheiligtum (*Νευσίων Φυλακίον*) von dem Komödiendichter Menander n. a. erwähnt. Der Führer der drei langbekleideten Mädchen, welche sich in der griechischen, aus ungewohnter Art an der Handwurzel gefaßt halten (*ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας* *χορσού* Homer Σ 594 und Hymn. *Apoll. Pyth.* 18), kann, obwohl alle Attribute fehlen (der Heroldstab hat keinen Raum), nur Hermes sein, der mit den Nymphen engverbunden war (vgl. Arist. *Thesm.* 977; Anthol. *Plan.* VI, 344. 253; *Palat.* app. 177). Außer den roh gearbeiteten Ziegenköpfen, welche die unter Pans Schutze stehende Herde repräsentieren, sehen wir unten ein bärtiges Haupt, auf das Hermes seine Hand legt; es ist das mehrfach wiederkehrende Haupt



des Arkeloos, der namentlich in Athen als Wassergott im allgemeinen verehrt wurde. Ein Altar im Amphiaratou bei Oropos war den Nymphen, dem Pan, dem Arkeloos und dem Kephissos geweiht (Paus. I, 34, 2). Dieselbe Zusammengehörigkeit mit diesen Gottheiten ergibt sich aus Vergleichung der Stellen, welche die liebliche Umgebung des Ilisos bei Athen schildern (Plat. Phaedr. 230 B. 262 D. 263 D. 279 B), woselbst sich ein ziemlich ähnliches Votivrelief (abgeb. Millin, G. M. 81, 327) gefunden hat.

Auch am Süabhänge der athenischen Burg wurden drei Nymphen verehrt zusammen mit dem engverbundenen Pan (s. oben S. 196). Eine der ausgezeichnetsten und ältesten von vielen Votivreliefs mit ihrer



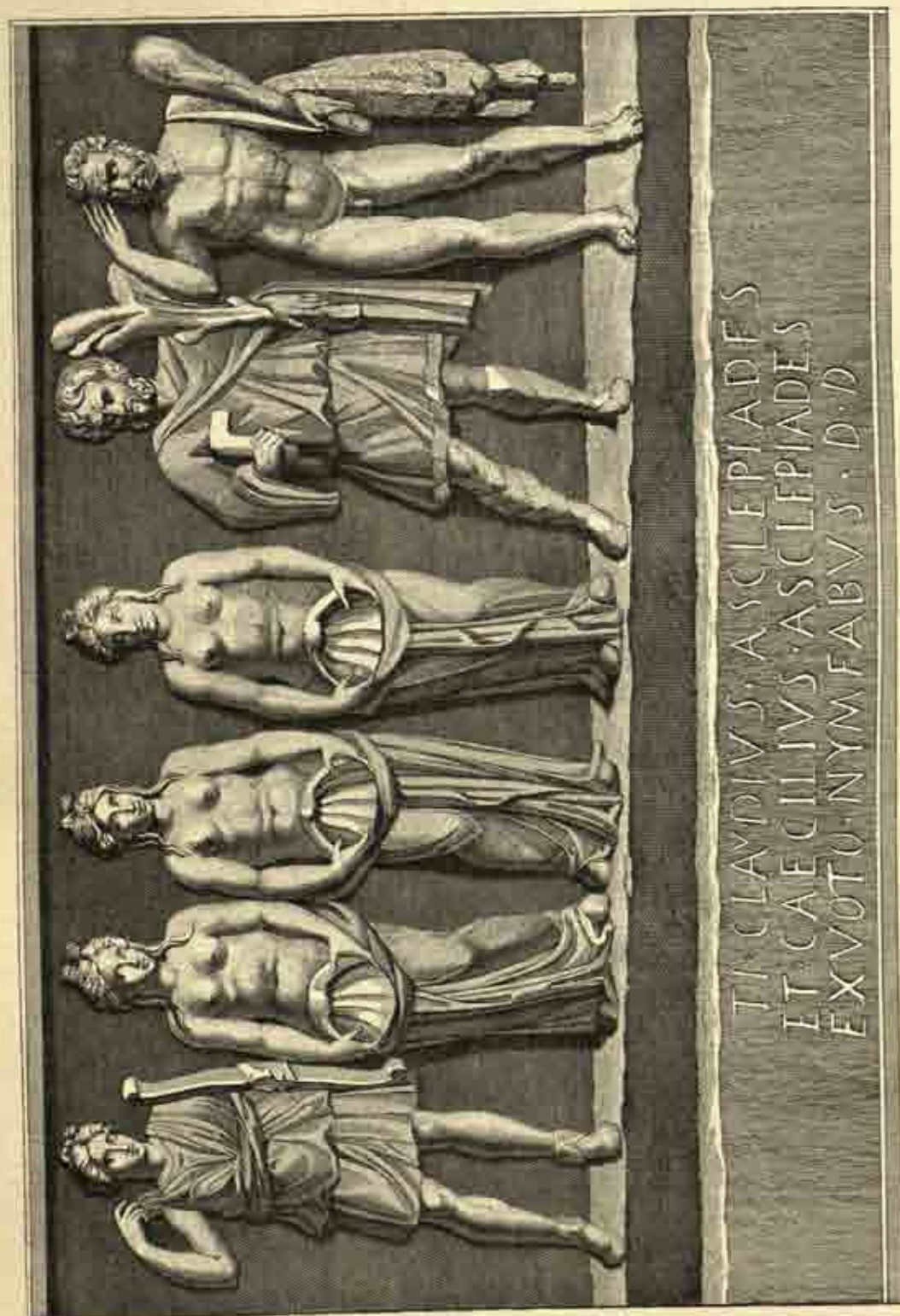
1217. Hermes mit Nymphen. (Zu Seite 1031.)

Darstellung als junge Mädchen findet man Athen Mittel. V. Taf. 7 S. 210 ff., wo Milchhofer sehr wahrscheinlich macht, daß diese Nymphen ihren mythischen Hintergrund in den drei sog. Tauschwestern haben, den Töchtern des Kekrops, welche die Jugend des Erechtheus nähren und bei Eur. Ion. 504 ff. mit Pan verbunden erscheinen. Jedenfalls besitzen wir in diesen Grottenbildern die unmittelbarsten Zeugnisse tiefen landschaftlichen Gefühls und echt antiker Belebung der Natur. Vgl. ähnliche Reliefs Hermes und die Nymphen darstellend bei Schöne, Griech. Rel. X. 117; Arch. Ztg. 1880 S. 10; Millin, G. M. 81, 327; mit Pan ebenda. 56, 328.

Die volle Bekleidung der älteren Kunstzeit lieft man, wie schon bemerkt, später zu Gunsten reizvollerer Darstellungen fallen: es bildet sich der Typus der halbnackten Najaden mit langen fließenden

Haare, denen das Gewand um die Hüften geschlungen ist, so daß es nur den Unterkörper bedeckt. Dabei halten sie häufig große Muscheln vor den Schoß, um die Spendung des Wassers zum erfrischenden Bade anzudeuten; ein sehr hübsches Motiv, welches ihnen früher den Namen der Danaiden eingetragen hat. Zur Veranschaulichung dieser Figuren, welche sich auch einzeln als dekorative Gartenstatuen finden (s. B. Clarea pl. 754), geben wir ein römisches Votivrelief (Abb. 1248, nach Mus. Pio-Clem. VII, 10), welches, ohne besonderen Kunstwert, beweist, wie der Kultus der griechischen Nymphen (sie hatten sogar in Rom auf dem Marsfelde einen Tempel; s. Preller, Röm. Myth. II\*, 127) sich mit dem der italischen Feldgottheiten verflocht. Bei der Erklärung solcher Reste müssen wir aber von der hohen Dichtermithologie Abstand nehmen. Wir sehen die drei Nymphen umgeben links von Diana (s. Art.), der römischen Lichtgottheit des Waldes, welche ebenfalls den Quellen nahesteht, rechts von Silvanus mit Fichtenzweig und Gartenmesser (s. Art.) und dem römischen Segensgott und Schützer der Fluren Hercules mit Löwenfell und Keule, welcher hier (und öfters) gleich andern ländlichen Gottheiten (Satyrn, Panen) mit der Götterherde der Fernschau vorgestellt ist (s. oben S. 589). Die Verbindung gerade dieser Gottheiten, welche sich mehrfach wiederfindet (s. Jahn, Arch. Beitr. S. 62 f.), erklärt sich aus ihrer gemeinsamen Wirksam-

keit für das Gedeihen der Vegetation und des Viehes (wie denn auch bei den Griechen die Nymphen in naher Beziehung zu dem Heilgott Asklepios stehen), und darum haben die beiden Gelehrten des Wehgeschenkens auch nur die Nymphen (NYMPHAE) als die Empfängerinnen genannt, nachdem ihnen vielleicht Viehseuche oder Verlust durch große Dürre glücklich abgewendet war. — Zu der hier sichtbaren Bildung der Nymphen vergleiche man ähnliche Wehgeschenke bei Millin, G. M. 80, 329 und besonders 530, wo die Dioskuren zur Seite stehen und ein Flügeltier unten gelagert ist. — Daß sich daneben auch Variationen in ganz- und halbkleideten Mädchen erhalten haben, welche in der Hand oder auf der Schulter Wasserkübel trugen, ferner hingelagerte in der Stellung der schlafenden Ariadne, denen, wie den Flügeltieren, die Urne unter dem Arme liegend



1288 Römische Nymphen, angeblich von Blatta, Silvanus und Heortia. Zu Sells 1083



das Wasser ergießt — also Brunnengötzen —, kann nicht befremden; Beispiele bei Millin, G. M. 53, 324; Clarac pl. 209, 751—754.

Besondere Erwähnung verdient noch ein Relief, welches den einzigen lebendig gewordenen Mythos der Nymphen zur Anschauung bringt, nämlich den Raub des Hylas, des von Herakles geliebten Knaben, welcher beim Argonautenzuge in Bithynien zum Wasserschöpfen ging und von ihnen seiner Schönheit wegen in die Tiefe gezogen wurde. Sonst zeigen nur mehrere Wandgemälde der campanischen Städte die malerische sehr bewegte Scene (s. Heibig N. 1260—61;

eins bei Millin, G. M. 106, 420\*). Auf jenem Weihrelief (abgeb. Millin, G. M. 127, 475) wird der ohne Zweifel von einem älteren Kunstwerk entlehnten Gruppe des Raubes (die beiden Nymphen erscheinen hier in langen Gewändern) auf der andern Seite die Gruppe der drei Grazien gegenübergestellt, dazwischen ein bärtiger Quellgott; auf einem Postament darüber Mercur mit dem Beutel und Hercules in der Stellung wie auf Abb. 1248; offenbar als schützende Ortsgöttheiten. Die Widmung lautet auch hier nur an die Bäche und die heiligen Nymphen.

[Bm]





## O

### Odeion • Theater.

**Odyssens und Odysseia.** Die Abenteuer der Odyssee ist es einigermaßen befremdlich verhältnismäßig noch viel seltener als die Szenen der Ilias auf alten Kunstdenkmälern dargestellt zu finden. Mit Ausnahme des uralten, hellenistischen Märchens vom Kyklopen Polyphem finden sie sich nur in vereinzelten Versuchen vor dem 3. Jahrhundert, und die Teile des Gedichts, in welchen Odysseus selber nicht auftritt (also die sog. Telemachie), sind überhaupt nicht mit Sicherheit auf Bildwerken nachweisbar.

Der Held Odysseus selber ist allerdings von der vollendeten Plastik zu einer höchst charakteristischen Figur ausgebildet worden, welche typische Geltung gewonnen hat. Ihr äußerest Kennzeichen ist bekanntlich durch das ganze Altertum der Schifferhut (*πίλος*, *pīlus*), welcher dem unermüdeten Seefahrer gilt. Dieser Hut soll ihm zuerst vom Maler Nikomachos gegeben sein, nach andern schon von Apollodoros (Olymp 93); siehe Brunn, Künstlergesch. II, 168 75. Daher kommt auf älteren Vasenbildern dieses Abzeichen noch nicht vor. Das physiognomische Gepräge aber wird bestimmt durch ein etwas mürrisches und zugleich aufgewecktes Aussehen (Philostr. imag. II, 6: *ἀπὸ τοῦ στρογυνοῦ καὶ ἐγρηγορότος*). Diese Züge hat an einer Statuette des Museo Chiaramonti im Vatikan, deren Kopf wir hier

nach Annal. Inst. 1863 tav. 91 geben (Abb. 1249), Brunn vortrefflich entwickelt (a. a. O. S. 421) und zwar im Gegensatz zu dem oft mit ihm verglichenen Hephaistos (s. Art.). Der angegebene Zug sorgenvoll sich mühenden Wesens wird durch die zusammengezogenen und gegen die Mitte zu stark erhöhten Augenbrauen zum sprechenden Ausdruck gebracht. Daneben gibt der leise geöffnete Mund, die feine und gegen die Mitte aufgezogene Oberlippe, während die Winkel des Mundes gesenkt sind, das leicht erhöhte Kinn, den Anflug von Trübsinn und stillem Leiden (*πολύτλας*) wieder, welchen wir bei gewissen Meerwesen finden (s. Art. «Triton»). Aber der Blick des Auges verschwinnt nicht wie dort in Melancholie, sondern ist fest und durchdringend auf einen Punkt geheftet. Die Lebhaftigkeit des Geistes zeigt sich ferner in dem sehnigen Halse, welcher mit rascher Beweglichkeit dem Auge folgt. Im geraden Gegensatz zu dem Schmiedegotte ist in diesem Gesichte nichts Breites, sondern eine feine, dünne Nase trennt die Augen, deren Schachse stark konvergiert, ein feingebildeter Mund mit scharfgeschnittener Oberlippe führt über zu der spitzig vortretenden Rundung des Kinnes. Das Haar, im Schritte ähnlich wie bei Hephaistos, ist weich und biegsam, nach hinten gestrichen und läßt die Gesichtsformen frei hervortreten; hinter dem Ohre liegt es voller und verstärkt gewissermaßen den Kopf um und ver-



breitert den Nacken. Aber während des Hephaistos' Hut einfach konisch ansteigt, ist er hier in die Länge gezogen und zugespitzt, auch mehr nach hinten gerückt, so daß er den größeren Teil des Haares verbirgt. Der Bart läßt das Vorderkinn frei, er liegt dünn auf den Wangen, wird aber nach unten dicker und verstärkt das Volumen des Kopfes. Der ganze



1860 Odysseus. (Zu Seite 1033.)

Gesichtsdruck bildet zu Hephaistos einen starken Gegensatz in der energischen Zusammenziehung und inneren Sammlung, durch welche der Träger befähigt erscheint, jedes Hindernis mit Geistesgegenwart zu besiegen. — Ein sehr schön gearbeiteter Kameo der Pariser Bibliothek zeigt einen Odysseuskopf mit breitem konischen Hut oder Helm, worauf als Reliefdarstellung ein Kampf der Lapithen und Kentauren (abgeb. Müllin, Mon. inéd. I, 22).

Neben den vielwagenden Helden stellen wir seine dulddende Gattin Penelope, deren klassisches Bild uns eine vielbesprochene Statue im Vatican aufbewahrt hat (Abb. 1250, nach Photographie). Der Kopf dieser Statue ist zwar aufgesetzt, aber zugehörig. Mehrere Ergänzungen, insbesondere die rechte Hand, das rechte Bein, der linke Fuß sind richtig getroffen;

nur der Fels, auf dem sie sitzt, ist erst durch moderne Bearbeitung entstanden. Ursprünglich saß sie, nach mehreren antiken Wiederholungen zu schließen, auf einem mit Fußschemel versehenen Stuhl, unter dem ein Arbeitskörbchen stand.

Die Erklärung der Figur muß ausgehen von einem Terrakottarelieff, wo sie ebenso sitzt und zwei Dienerinnen ihr gegenüber im Gespräch stehen (Overbeck, Her. Gal. 33, 15), namentlich aber auf ein Vasenbild sich stützen, welches Art. »Weberei« abgebildet wird (aus Mon. Inst. IX, 42). Dort sitzt sie ganz ebenso an ihrem großen Webstuhl, vor ihr aber steht Telemach, der sie anscheinend durch seine Rede aus der Trauer aufzumuntern versucht, wobei aber an eine bestimmte Scene des Gedichts vom Maler nicht gedacht ist. Ein Statuentorso im Vatican (Overbeck 33, 19) und noch drei Reliefs (R. Rochette, Mon. inéd. pl. 71, 2; Combe, Terracott. 8, 12; Stackelberg, Gräber Taf. I rechts) zeugen für die Beliebtheit der Darstellung. Nach diesem ist es kaum ratsam, mit Pervanoglu (Grabsteine der alten Gr. S. 41), dem Overbeck (Gesch. d. Plastik I<sup>2</sup>, 196) jetzt folgt, die Statue für einen Grabeschmuck als »die idealisierte Verstorbene in trauernder Haltung« zu deuten, obwohl ähnliche Figuren vorkommen und auch diese mißbräuchlich dazu verwendet sein mag. Daß ursprünglich die Statue einer Komposition in Relief angehört habe (entweder am Webstuhl oder bei der Fußwaschung der Eurykleia, s. unten), erhellt, wie Friederichs bemerkt (Bausteine I, 36), aus der ganzen Stellung, namentlich

aus der Hürmhiegun des Oberkörpers, welche nur für einen Profilblick berechnet ist. Das Aufstützen der linken Hand deutet auf Ermattung von Sorge und Schmerz, das Überschlagen des einen Beines über das andre, gegen die strengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeigt ebenfalls ein in Betrübnis auf sich selbst zurückgezogenes und des Äußeren unachtsames Gemüt; an der Verschleierung erkennen wir die tugendsame, an dem Wollkorbe



die arbeitsame Hausfrau. Bei der Übersetzung des wahrscheinlich der archaischen Periode angehörigen Reliefs in ein Rundwerk hat der jüngere Künstler (s. Brunn, Künstlergesch. I, 422) manches Altertümliche, besonders in der Gewandung und Bildung des linken Armes nebst Hand, beibehalten, angleich aber der glänzenden Technik seines Zeitalters im Faltenwurf Raum gegeben. »Besonders zart und ausdrucksvoll ist das Gesicht. Es hat eine länglich schmale Form, die so passend ist zum Ausdruck von Bekümmernis oder Sehnsucht; die Lippen sind wie von Unmut leise aufgeworfen und die gelöst herabhängenden Locken charakterisieren eine betrübte, gegen äußere Zierde gleichgültige Stimmung.« (Friedrichs a. a. O., dessen sonstige Erklärung im obigen modifiziert ist.)

Aus der Vorgeschichte des Odysseus ist der bedeutendste Moment seine Herboziehung zum trojanischen Kriege, die er durch geheuchelten Wahnsinn zu hindern suchte, bis ihn Palamedes mittels der bekannten List entlarvte, indem er dem mit Pferd und Stier Pflügenden das Knäblein Telemachos in den Weg legte. Diese Scene war der Vorwurf eines Bildes des Parrhasios, welcher zuerst im physiognomischen Ausdruck des Gesichts als Spiegelung der Seelenstimmung Hervorragendes leistete (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 112). Später malte auch Euphranor ein berühmtes Bild, worauf Odysseus mit Ochse und Pferd pflügte, dabei »beobachtende Männer im Mantel« (die Gesandten) und »ihr Führer das Schwert einsteckend« (Plin. 35, 129), also: Palamedes hatte den Telemachos toten wollen, Odysseus schrickt zusammen und gibt seine Verstellung auf, worauf jener, da seine Gegenlist die erwünschte Wirkung gezeigt hat, von der Drohung abläßt (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 184). Ganz ähnlich war das bei Lucian. dom. 30 beschriebene Bild. Dagegen wird ein geschnittener Stein (Overbeck 13, 4) richtiger für die etruskische Mythologie in Anspruch genommen (s. Annal. 1846 p. 303).

Betrachten wir nun die Homerische Odyssee nach der Folge der Bücher, so läßt sich, wie schon bemerkt, für die vier ersten kein Kunstwerk nachweisen. Odysseus auf Ogygia finden wir auch nur auf Gemmen, z. B. Overbeck 31, 7—9. — Er leidet Schiffbruch auf dem Floß, wobei zwei Winde ans vollen Backen blasen, auf einer Thonlampe in München (s. Annal. 1876 p. 347 u. tav. R1), was an ein Gemälde des Pamphilos Ulixes in rate (Plin. 35, 86) erinnert. — Lenkothen, welche ihm den

rettenden Schleier gereicht hat, erkennt man in einem sehr unvollkommenen Vasenbilde (Overbeck 31, 1) und in einem späten Mosaik im Vatican (Braun, Reinen 8, 259). — Die Begegnung mit Nausikaa und ihren waschenden Mädchen war schon in einem Gemälde Polygnots auf der Burg von Athen dargestellt (Paus. 1, 22, 6). Dennoch läßt sich aus dem erhaltenen Denkmälervorrat wohl nur eine Münchener



1250 Penelope. (Zu Seite 1036.)

Vase hierher beziehen (Overbeck 31, 3), welche den (als Schutzfliehenden) Zweige tragenden Odysseus, darnobin Athena und dann fliehende und andre mit der Zeugwäsche beschäftigte Mädchen zeigt.

Erst das Kyklopenabenteuer führt uns zu einer reicheren Kunstentfaltung, und zwar von ältester Zeit an. Schon auf ganz rohgearbeiteten Gefäßen ältester Epoche findet sich die Scene der Blendung, und zwar in so naiver Mache, daß das Abenteuer als ein humoristisches Volksmärchen erscheint. So auf der Vase Mon. Inst. X, 53, 2, der härtige und zottige Riese sitzt da, Odysseus und zwei Gefährten



schlehen ihm im Sturmianfe den Balken in das einzige Auge auf der Stirn. Die derbe Zeichnung, der taktmäßige Laufschrift und die Haltung der Helden, von denen Odysseus dem Kyklopen auch noch den Fuß auf die Brust zu setzen im Begriff ist, während jener vergeblich den glühenden Balken mit der Hand packt und zurückzudrängen sucht, läßt fast die Grundlage eines Satyrspiels vermuten. Noch gröbere Variationen dieser karikierenden Behandlung, wozu der Stoff einlud, finden sich Mon. Inst. IX, 4, wo hinter



1251. Odysseus bietet dem Kyklopen Wein.

dem Kyklopen auch ein Milcheimer und eine Käsearte von Korbgeflecht auf einer Stange schwebend (*ταπόσι δὲν τοποῖν κρεβόων*, 219) zu sehen ist. Ähnliche Bilder bei Panofka Parodien und Karikaturen, Abhandl. Berl. Akad. 1851 Taf. 3, 1: und bei Overbeck, Her. Gal. 31, 4, wo der Kyklop noch zwei Beine eines eben verzehrten Griechen in den Händen hält, während ihm Odysseus gleichzeitig den Trank vorhält und mit seinen Gefährten den Pfahl ins Auge zu bohren im Begriff steht. Mit Recht macht Robert (Bild u. Lied S. 20) darauf aufmerksam, daß diese Zusammenstellung verschiedener Momente der Erzählung der archaischen Kunst eigentümlich ist (vgl. Art. *Τροίλος* zu Anfang). Als spätem Nachklang

dieser Volkskomik finden wir die Scene noch auf einem etruskischen Grabgemälde (Mon. Inst. IX, 15).

Anstatt dieser grausig komischen Darstellung wählte die Skulptur meist den Augenblick, wo Odysseus, um den Feind zu bethören, ihm den Becher mit Wein darreicht, oder den späteren, wo der Euhoid trunken im Schlafe liegt. Die Darreichung des Bechers ist das Motiv der ausgezeichneten Statuette, deren Kopf oben in Abb. 1249 vorliegt und welche wir hier ganz in Abb. 1251 (nach Annal. 1863 tav. O1) wiedergeben. Die Haltung des Kopfes und das Emperheben der Hand macht die übernatürliche Größe des Riesen bemerkbar. (Ähnlich, aber schwächer die Statuette Overbeck 31, 23.) Den Vorgang, aus welchem die Statue als Hauptperson entnommen ist, zeigt am vollständigsten eine etruskische Aschenkiste (Overbeck 31, 17), wo der Riese



1252. Odysseus und der Cyclop.

zugleich einen der Gefährten, den er verspeisen will, am Arme festhaltend zappeln läßt. Diese Andeutung seiner unmenschlichen Grausamkeit findet sich mit genau demselben Motiv in der Marmorgruppe im Capitol, Overbeck 31, 19 (wo die Sirenx vorkehrt ergänzt ist), auf einem Münchener Relief bei Lützow, Münchener Antiken Taf. 42 (wo der rechte Arm des Kyklopen mit der Keule ebenfalls eine falsche Ergänzung ist) und auf einem (wiederum in seinem oberen Teile falsch ergänzten) Relief im Louvre, wo der den Trank darreichende Odysseus erhalten ist.

Der trunken im Schlafe liegende Kyklop begegnet uns dann (Abb. 1252, nach R. Roehette, Mon. inéd. pl. 68, 2) in dem Reliebruchstück einer Sarkophagplatte. Der Blick des hinter dem Kyklopen hoch aufgerichtet stehenden Odysseus muß auf die (hier fehlenden) Genossen gerichtet sein, welche den Pfahl zur Blendung herbeiführen. Der große Becher ist dem Riesen aus der Hand entfallen, während



eben noch zwei Griechen mit einem Schlauche hertreten, um denselben wieder zu füllen. Mit der Spannung des Momentes kontrastiert sehr schön das ruhig daliegende Schaf von der Herde des Unholdes. Die Handlung des dritten Gefährten rechts ist wegen der Verstümmelung des Bildes unklar. Zu vergleichen ist die Aschenkiste bei Overbeck 31, 21.

Die Flucht des Odysseus unter dem Widder ist auf älteren Vasenbildern ziemlich beliebt (Aufzählung bei Bolte, *De monumentis ad Odysseum pertinentibus*, Berol. 1882 p. 9 sqq.). Gewöhnlich findet sich nur ein Tier, unter dem Odysseus angeklemmt hängt, davor der Kyklop in rein menschlicher Bildung; seltener sind mehrere, nie aber sind, wie bei Homer in der Beschreibung, drei Tiere zusammengekoppelt (eine für die Kunst allzu unbeholfene Komposition). Hiernach gebildet ist eine anmutige Marmorgruppe in Villa Albani (Abb. 1253, nach Winckelmann, *Mon. inel.* 155), wo der Widder von kolossaler Größe zu denken ist.



1253. Odysseus unter dem Widder.

Der Schlussmoment des Mythos, die Abfahrt des Schiffes, wobei Odysseus den Kyklopen verhöhnt und dieser einen gewaltigen Stein schleudert, stellt außer einem wunderlichen Wandgemälde (Annal. 1879 tav. II) nur eine etruskische Aschenkiste (Overbeck 31, 18) vor und zwar so übereinstimmend mit dem Dichter, daß dieser hier als direkte Quelle gelten darf.

Ausdrücklicher Erwähnung bedarf es, daß die Bildung des Kyklopen fast überall auf Kunstdenkmälern eine ganz menschliche ist. Er hat zwei Augen (nicht eins); nur auf der Bühne im Satyrspiel des Euripides (V. 174, 458) hatte er ein Auge auf der Stirn und ebenso in einigen späteren Kunstdarstellungen, wo ihm außer den beiden Menschenaugen ein drittes mitten auf der Stirn sitzt.

Diese veränderte Vorstellung tritt ganz besonders hervor in einem sielischen Hirtenmärchen, welches von der Liebe Polyphems zur schönen Nereide Galateia handelte. Der ungeschlichte einäugige

Riese singt hier seiner Herde Liebeslieder vor, um seinen Kummer über die spröde Schöne zu verschmücken: wieder eine ergötzlich komische Figur, besonders bekannt aus Theokrit (XI) und Ovid (Met. XIII, 750). Ein Gemälde, beschrieben von Philostr. II, 18, zeigte den struppigen Kyklopen unter einer Eiche am Ufer singend, Galateia auf der Meeresfläche schwebend von Delphinen getragen. Verschiedene campanische Wandgemälde (Helbig N. 1042 bis 1053) geben das ungleiche Paar in idyllisch eleganter Auffassung wieder; oft spielt Polyphem auf der Hirtenflöte und Eros blickt ihm über die Schulter oder bringt auf einem Delphin heranreitend ihm ein Brieftäfelchen, damit man über seine Empfindung nicht zweifelhaft sein könne. — Das kleine scherzhafte Gemälde des Timanthes, der schlafende Kyklop, bei dem Satyrn mit einem Thyrsus die Größe des Daumens zu messen beschäftigt waren (Plin. 35, 74), ist ohne Zweifel durch Euripides Satyrspiel angeregt worden.

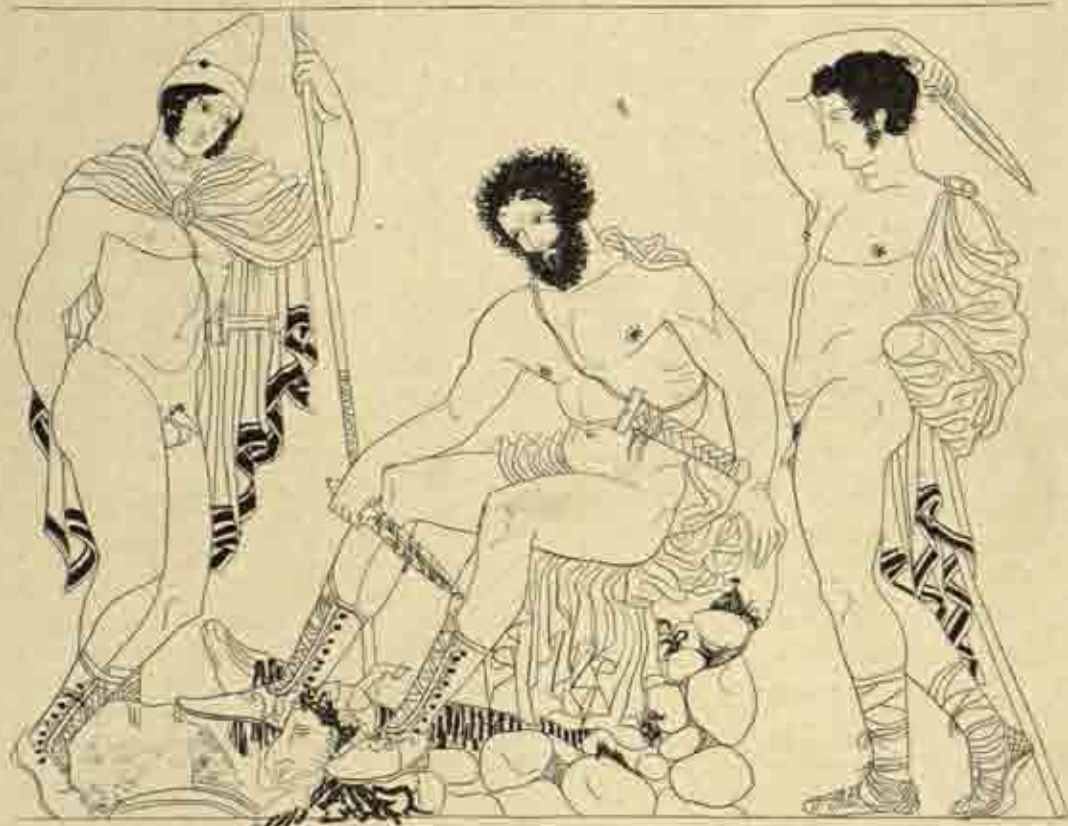
Das Abenteuer bei den Laistrygonen findet sich als Staffage vorgestellt auf drei großen landschaftlichen Wandgemälden, welche 1848 auf dem Esquilin in Rom gefunden wurden. Die Bilder haben hohen Wert als Proben der antiken Landschaftsmalerei, insbesondere durch die friesartig ohne sichere Begrenzung der einzelnen Szenen fortlaufende Darstellung der Landschaft. Das erste Bild stellt die Einfahrt der Schiffe des Odysseus, die Landung der Herolde und ihre Begegnung mit der Tochter des Laistrygonenkönigs an der Quelle Artakia vor; auf dem zweiten stürmt Antiphates mit seinen Riesen heran zur Vernichtung der Griechen; das dritte zeigt, wie inmitten des geschlossenen Hafens die Schiffe von den gigantischen Einwohnern mit Felsblöcken und angerissenen Baumstämmen in den Grund geschmettert werden. Auf einem vierten sieht man links das Schiff des Odysseus glücklich entweichen, während die rechte Bildhälfte schon die Ankunft auf Kirkes Insel darstellt. Die Abgrenzung der einzelnen höchst lebendig komponierten Gemälde entspricht weniger den abgeschlossenen Szenen der Dichtererzählung, als der landschaftlichen Umräumung, deren großartige Anlage mit feinem Gefühle für die Luft- und Linearperspektive durchgeführt ist. Nach Vitruv VII, 5 malte man in der Zeit der Alexandriner gern die Irrfahrten des Ulysses mit landschaftlichem Hintergrunde (*Ulyssis errationes per topia*). Siehe über die anderen Gemälde Art. «Kirke» und «Unterwelt». Vgl. Wormann, *Die antiken Odysseelandschaften* (mit farbigen Kopien), München 1876. Abgebildet die beiden ersten auch Arch. Ztg. 1852 Taf. 45, 46.

Die Abenteuer bei Kirke, bei den Sirenen und bei Skylla werden unter den betreffenden Artikeln behandelt.



Die Beschwörung des Teiresias am Rande der Erde und beim Eingang in die Unterwelt finden wir in einer meisterhaften Vasengemälde, Abb. 1254, nach Mon. Inat. IV, 19. «Homér erzählt, daß Odysseus, um die Unterwelt gelangt, nach Angabe der Kirke eine Grube mit dem Schwerte grub, in der er das Totenopfer darbrachte, und zwei Schafeschlachtete, deren Blut er in die Grube laufen ließ. Darauf setzte er sich mit gezogenem Schwerte an die Grube, den Schatten zu wehren, bis Teiresias befragt sei, als

den totereren hockend ( $\delta\alpha\delta\alpha\lambda\alpha\sigma\tau\alpha\ \epsilon\pi\iota\ \tau\alpha\iota\ \mu\epsilon\sigma\sigma\iota\nu$ ) und von Elpenors und Antikleas Schatten umgeben gemalt hatte. Die Erfindung in unserm Bilde ist überaus vortrefflich. Odysseus sitzt auf einem Steinhaufen, sein Erwarten des Sehers am schaurigen Orte ist in seinem Sitzen und in seinen vorgestreckten, ruhenden Beinen ausgedrückt, und doch läßt uns die auf den Felsen gestützte linke Hand erwarten, was wir fordern müssen, daß nämlich Odysseus sich erheben werde; denn er durfte vor Teiresias nicht sitzen



1254. Odysseus befragt den Teiresias am Rande der Unterwelt.

dieser kommt und gebietet das Schwert wegzunehmen, gehorcht Odysseus und steckt das Schwert in die Scheide (A 98). Dies ist der in dem Gemälde dargestellte Augenblick. Der Schatten des thebanischen Sehers [die Linsen sind nach neuerer Untersuchung durchaus antik] steigt aus dem Boden auf, sein geöffnete Mund zeigt, daß er seine Forderung anspricht, der Odysseus nachkommt, indem er das vorgestreckte blutige Schwert zurückgezogen hat. Die Köpfe der geschlachteten Schafe liegen an der Grube, die beiden Gefährten Perimedes und Eurycleos, welche im Gemälde des Polygnotos die Opferträger herbeitragend dargestellt waren, umgeben hier stehend den sitzenden Helden, während Polygnot

blieben, wie ihn auch Homer zurückweichen läßt, er mußte aufstehen, teils aus Ehrfurcht, teils weil der Lebendige eine solche Nähe des Schattens nicht ertragen könnte, wie sie sich ergeben würde, wenn wir den Schatten dort in ganzer Figur denken, wo sein Haupt sich vom Boden hebt. Die Gefährten aber hat der Maler angebracht, um seine Gruppe anfüllen und zu erweitern, und es ist sehr schicklich, daß er dieselben als nicht direkt interessierte Nebenpersonen in ruhigerer Haltung dargestellt hat. Der eine sieht, ruhig auf seine Lanze gelehnt, dem Schauspiel zu, der andre hat, wie Odysseus, sein Schwert zurückgezogen und hinterwärts erhoben (Overbeck). Über das Gemälde des Polygnotos: «Malerie» oben

S. 857 und »Unterwelt«, woraus sich ergibt, daß es dem Vasenbilde nicht zur Vorlage gedient haben kann; vielleicht dagegen geschah dies mit der *Necromantia Homeri* (Plin. 35, 132) oder *Nexyla* (Plut. non posse suav. 1093 F), welche der Maler Nikias (s. oben S. 866) dem Könige Ptolemaios für 60 Talente (27000 Mark) nicht verkaufen wollte; denn dasselbe war (Anthol. Pal. IX, 792) in Übereinstimmung mit Homer gearbeitet.

geschlossenem Auge innerlich schauend ausspricht. Teiresias war im Leben blind, was auch in dem vorigen Vasengemälde angedeutet ist. Odysseus aber, dessen Haupt die Schiffermütze bedeckt, steht ernst horchend und nachdenklich mit etwas gesenktem Haupte da; das linke Bein hat er zu längerer Ruhe der ganzen Gestalt hoch aufgestützt und beide Arme darüber gekreuzt, in der Linken die Scheide, rechts das bloße Schwert vor sich hinhaltend. Daß dem



1255 Odysseus und Teiresias.

Einen vorgerückteren Moment stellt ein im Louvre befindliches flaches Relief dar, das wir in Abb. 1255, nach Photographie von einem Gipsabguß hier wiederholen. Teiresias ist aus den Klüften heraufgestiegen und hat sich gesetzt; ihn bedeckt ein langer, auch das Hinterhaupt priesterlich verhüllender Mantel; er weisagt mit ausdrucksvoller Geberde, indem er die rechte, das Scepter haltende Hand an die sinnende Stirn legt, in welche die Gedanken und Bilder der Zukunft aufzusteigen scheinen, die er mit halbver-

Scher hier ziemlich unmotiviert ein Thronssessel gegeben ist (wie zuweilen auch der Hera beim Parisurteil auf dem Idagebirge), spricht für die spätere Entstehung dieses immerhin ernsten und würdigen Bildwerkes. Der Kopf des Odysseus ist zwar ergänzt, aber sicher, denn die Stellung wiederholt sich genau auf einer Glaspaste bei Overbeck 32, 10. Die Verschleierung des Sehers zeigt römischen Ursprung des Reliefs an (vgl. Friederichs, Bausteine N. 776). — Odysseus seine verstorbene Mutter Antikleia wieder



findend stellte ein Säulenrelief am Tempel der Apollonia in Kyzikos vor (Anthol. Pal. III, 8). — Das Wandgemälde vom Esquilin, Abb. 939 S. 858, welches die Unterwelt als Landschaft mit einer Staffage aus der Odyssee darstellt, wird noch Art. »Unterwelt« besprochen.

Von dem in seine Heimat Ithaka zurückgekehrten Odysseus findet sich nur einmal die Figur des Helden in Bettlergestalt, eine Erfindung der alexandrinischen Epoche, die uns auf einer Münze und geschnittenen Steinen aufbewahrt ist. Gewöhnlich ist dabei zugleich angedeutet die rührende Scene mit seinem Hunde Argos, welcher bei Homer alt und verwahrlost auf dem Mist liegt, und wie er den



1256 Der Hund Argos.

Herrn erblickt, ihn auch in Bettlergestalt erkennt, dann aber sterbend zusammensinkt. Realistisch gewagt wäre das widerlich und den Alten ganz unerträglich gewesen. Ein Karneol in Berlin (Abb. 1256, aus Tischbein, Homer nach Antiken Heft 8 S. 23, wo aber die viereckige Umrahmung verkehrt ist und störend wirkt) gibt die Dichterscene in Malerei übersetzt am besten wieder. Odysseus als Bettler im kurzen Chiton und mit schlechtem Mantel bekleidet, auf einem rohen Stab sich stützend, aber an seinem Hute kenntlich, steht grauvoll und sinnend vor dem Hunde, welcher ihn freudig anbellt und dabei die Pfote entgegenstreckt. Die seltsame turmartige Hütte, aus welcher der Hund hervorkommt, scheint von dem Künstler gewählt zu sein, um der Gestalt des Odysseus ein äußerliches Gegengewicht zu verleihen. Auf

Münzen der römischen gens Maecilia, welche ihren Stammvater auf Odysseus' Sohn Telegonos zurückführte, findet sich ebenfalls der Bettler mit dem Hunde (Millin, G. M. 167, 641). Vereinzelt steht Odysseus als Bettler dem Iros beugend, dazwischen Telemachos, Vasenbild mit vorzüglicher Charakteristik (Jahn, Sachs. Ber. 1804 S. 49 Taf. II).

Die Fußwaschung der Eurykleia, jener alten Dienerin, welche dem Bettler ein Fußbad bereitet hat und an einer Narbe am Beine abdann in ihm ihren Herrn erkennt, findet sich am frühesten dargestellt auf einer Vase aus Chios (abgeb. Mon. Inst. IX, 42). Odysseus, am Spitzhut komisch, mit dem Himation um Leib und linker Schulter, steht da, die rechte Achselhöhle durch einen Stab unterstützt, über der linken Schulter an einem Stocke Ranzen und Trinkgefäß gehängt, mit gelocktem Bart und kräftigen Ansehen, auch sonst nicht einem Bettler ähnlich. Der linke aufgehobene Fuß schwebt über dem Waschbecken, gehalten von der dahinter knieenden Eurykleia, hier Antiphata genannt, welche staunend und fragend (sie hat eben die Narbe am Beine entdeckt) den unbekannten Herrn anschaut. Hinter ihr Eumaios (mit Inschrift) bärtig und kahlköpfig mit einem um die Hüften geschlungenen Schurz bekleidet; auch er streckt die Rechte ersandt gegen den Bettler aus. Das ganze Bild sucht also nicht die Situation des Gedichtes mit peinlicher Genauigkeit zu illustrieren, sondern der Maler hat die Einzelheiten nach eigenem Gutdünken gezeichnet; er nimmt für die Zusätze und Abweichungen seine künstlerische Freiheit in Anspruch und will auch ohne den Dichter verstanden sein (vgl. Luckenbach S. 512 ff.).

Das hier wiederholte Relief (Abb. 1257, nach Campana opere in plast. II) gibt ebenfalls den Moment wieder, wo die Amme die Narbe am Beine gefühlt und Odysseus erkannt hat; es enthält aber zugleich zwei sehr feinsinnige Züge des Künstlers, der mehr will, als die äußere Darstellung der Poesie reproduzieren. Wir finden wieder gegen Homer den Sanftmüthigen Eumaios und sogar den Hund Argos anwesend. Brunn, Troische Misc. I, 79 sagt darüber: »Eurykleia will in höchster Überraschung laut aufschreien, als sie die Narbe erkannt hat. Odysseus, schnell gefaßt, drückt ihr den Mund zu und wendet sich in demselben Augenblicke gegen Eumaios. Durch ein schmales Wort sucht er dessen Aufmerksamkeit zu fesseln und seinen etwas neugierigen Blick von der gefährlichen Stelle abzuwenden: denn noch ist es nicht Zeit, auch ihn schon in das Geheimnis einzuweihen. So hält hier die Geistesgegenwart des Odysseus alles in der lebendigsten Spannung. Aber daß hier kein Betrug gespielt wird, daß wir wirklich den echten Odysseus vor uns haben, dafür gewinnen wir wiederum ein sicheres Zeugnis durch den Hund,



1257. Odyssens wird von Eurykleia bei der Videosammlung erkannt. (Zu Seite 1012.)



der ruhig neben seinem Herrn liegt. Er allein bleibt unberührt von Aufregung; denn das, wodurch diese hervorgerufen wird, ist für ihn kein Geheimnis mehr; für ihn ist Odysseus schon längst nicht mehr ein Bettler, sondern sein rechtmäßiger Herr und Götter. Die schöne Gruppe findet sich mehr oder minder variiert auf andern Thonplatten wieder, ausserdem auf Gemmen und der Reverso eines Sarkophages (Annal. 1869 tav. D). Vervollständigt wird sie erst durch die Figur der dahintersitzenden trauernden Penelope mit ihren Dienerinnen (s. oben S. 1036).

Die Begegnung des Odysseus mit Penelope, während jener noch Bettler ist, wird sehr hübsch und einfach auf zwei pompejanischen Wandgemälden gefunden (Helbig N. 1331. 1332, das letztere bei Overbeck 33, 16), ausserdem auf zwei etruskischen Aschenturnen (Brunn 30, 1. 2) und auf einer Spiegelkapsel (Mon. Inst. VIII, 47, 1).

Den Freiermord des Odysseus hatte Polygnotos in der Vorhalle des Tempels der Athene Areia zu Platai gemalt (Paus. IX, 4, 1). Da dieser Tempel aus der Beute der Perserkriege errichtet war, so müssen wir in dem Gedanken des Gemäldes eine wundervolle echt griechische Symbolik sehen. Für uns waren bis vor kurzem von dieser gewaltigen Schlussszene der Odyssee nur etwa acht etruskische Aschenturnen übrig geblieben, auf welchen (zum Teil verstümmelt) in ziemlich realistischer, doch bewegter Darstellung links der Bogenschleudende Odysseus zu stehen pflegt, während nach rechts entlang die Freier entweder noch beim üppigen Mahle gelagert sind, oder, wenn der Kampf schon im Gange ist, aufspringen und sich mit Efstischen (wie beim Dichter) als Schilden gegen die Pfeilschüsse und den mit dem Speere andringenden Telemachos zu schützen suchen. Auf einer Urne ist Penelope mit einer Dienerin zugegen, Odysseus spannt den Bogen zum Wettkampfe. Auf einigen andern sind die hülserischen Mäde zugegen. Siehe Brunn, Urne etc. I, 96 ff. mit der Beschreibung von Schlie, Troischer Sagenkreis S. 191 ff. Je mehr die Mannigfaltigkeit dieser Darstellungen einen Vorrat echt griechischer Kunstwerke schon in älterer Zeit vermuten lässt, um so bedauerlicher ist es, daß bis jetzt nur ein einziges Vasenbild dieses Gegenstandes existiert, abgesehen von Mon. Inst. X, 53 (trichterförmig, im späteren leichten Stil, Berlin 2522) auf einer Seite des Skyphos steht Odysseus, nur mit der Exomis, als dem Bettlergewande, bekleidet, das rechte Bein vorgesetzt, im Begriff, einen Pfeil von dem gespannten Bogen zu entsenden, hinter ihm zwei Mäde, über das Geschehene ihr Erstaunen ausdrückend. Auf der andern Seite, durch Palmettenverzierungen getrennt, ein Tischsofa mit drei Freiern, von denen der nächste soeben in den Rücken getroffen ist, der zweite sich mit dem erhobenen Speisetische zu decken sucht (vgl. x 74) und der dritte sich gerade aus der

liegenden Stellung zur Verteidigung erhebt, indem er die Chlamys wie einen Schild um seinen linken Arm gewunden hat.

Um so überraschender kam in jüngster Zeit die Kunde von einem Denkmale, welches in der Einsamkeit der Berge Lykiens mehr als zweihundert Jahre überdauert hat, bis es durch deutsche Forscher wiederentdeckt ward und jetzt in Wien für die Nachwelt sicher geliegt ist. An dem umfangreichen fast viereckigen Grabmalbau von Gijölhaschi (der alte Name ist unbekannt) fanden sich als Fries umlaufend an jeder der 20—24 m langen Seiten zwei Reihen von Marmorreliefs, etwa aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr. stammend. Lapithen- und Kentaurenkämpfe, die Schlacht der Sieben gegen Theben, Belleroophon gegen die Chimaira, die Meleagerjagd, Amazonenkämpfe und andre Schlachten, Gebirge, eine Stadtbefestigung und ein königliches Heer, wieder ein Raub der Leukippiden, ein Opferfest, Thronen des Theseus und Perseus schmückten neben der Darstellung des Freiermordes jenen Prachtbau nach dem vorläufigen Berichte darüber in den Archäol. epigraph. Mittheilungen aus Österreich Bd. VI, 151 ff. Indem wir die auf Taf. VII. VIII. dasselbst von Dr. E. Loewy gegebene Skizze des Freiermordes und der zugehörigen Szene in Abb. 1258 wiederholen, fügen wir darnach aus Bendorfs Aufsatz folgende Erläuterung. Unschonlich, wie es die griechische Kunst zumal der Plastik liebt, um die Hauptsache, die es anzusprechen gilt, durch keine laute Nebenwirkung zu stören, aber hinreichend deutlich ist der Schauplatz durch mehrere ankammerierte Säulen mit auffallend kleinem dorischen Kapital, welche die Steinfugen verdecken, und durch eine Thür am linken Ende als der Mäusersaal des königlichen Palaastes bezeichnet. In diesem ruhen die Freier auf ihren Betten, je zwei auf einem, deren im ganzen sieben in zwei Abteilungen und drei und vier neben einander stehen. Trinkgefäße und eine große schlangengeformte Amphora, die sich auf einer Basis zu Füßen des ersten Freiers erhebt, deuten das Gelage an. Der Moment der Handlung ist aus dem ersten Abschnitte der Homerischen Erzählung gewählt, der das charakteristische Motiv des Bogenschleudens bot, ehe der Kampf mit den herbeigeholten Waffen beginnt und in regelrechte Schlacht ansetzt. Wie die Odyssee es schildert, steht Odysseus (b links) am Eingange des Saales bei der Thür, sofort erkennbar an der üblichen Tracht und seiner kühnen Haltung, die von sonstigen Stellungen der Bogenschützen bemerkenswert abweicht. Pfeil und Bogen sind nicht plastisch angegeben, wie die völlige Erhaltung der ganzen Reliefplatte sicher stellt, sondern wahrscheinlich gemalt zu denken. Ihm zur Seite an seiner Rechten, in gleicher Haltung, aber im Wuchs wie im Schritt bescheiden zurücktretend steht Telemach, mit dem gedrückten Schwert den Bogenschützen gegen einen etwaigen Angriff



125a Der Friesenrest. (Zi. Seite 1044.)



denkend, Vater und Sohn einmütig vereint, eine geschlossene schöne Gruppe, die durch das gleichzeitige siegesichere Vordringen und eine analoge Verteilung der Rollen an die berühmten Tyrannenmörder erinnert. (Vgl. Abb. 357 S. 340.) Ihrem Heldenmut gegenüber entfaltet sich die Ohnmacht der Freier: einige sind bereits getötet, alle anderen beherrscht Schrecken und die Sorge um Abwehr. Auf dem ersten Bette neben dem Kämpferpaare liegt Eurymachos, der mit erhobenem Arme allein von allen aber vergeblich um Gnade fleht (x 45 ff.). Seine Nachbarn sind aufgeföhren und knien auf den Betten, der eine hat einen Tisch ergriffen, den er als Schild vorhält, der andre zuckt zusammen und führt mit beiden Händen in den Rücken, wo ihn ein Pfeil verwundet hat. Ein vierter ist von dem Lager vermutlich des Eurymachos herabgesprungen und zurückgewichen und hält sich ängstlich das aufgelobte Gewand zum Schutze vor. Dann folgt Antinoos, den als den ärgstfeindlichen Odysseus zuerst tötet, als er das Trinkgefäß zum Munde führt und der hier entseelt daliegt, die rechte Hand im Nacken, während der leblos hinabgleitenden Linken die Schale entfallen ist, ganz entsprechend der Homerischen Beschreibung (x 15 ff.). In anderer Wendung hält ein folgender Freier (c links) einen Tisch oder Schemel vor das Gesicht, in schöner Haltung neigt sein Nachbar, der schon getroffen ist, das Haupt auf die Brust; hinter seinem Bette suchen zwei andre besonders aufgeregte Gestalten Schutz, und so laufen die nährlichen Motive variiert und abgestuft bis ans Ende. Dem Verderben entrinnt nur einer, aber auch dieser nur scheinbar. Forchtsam den Kopf und Leib zurückgewendet schleicht sich hinter Odysseus durch die halb offene Thür Melanthios, der Ziegenhirt (a rechts) hinweg, um den Freiern die geraubten Waffen zurückzubringen und diesen Fluchtversuch durch ein besonders schmachvolles Ende zu häufen.

Benndorf macht mit Recht darauf aufmerksam, wie die Übereinstimmung mit den abgekürzten Darstellungen des citierten Vasenbildes und der Aschenkisten in den Motiven und namentlich die malerische Reihe der Betten auf die Vermutung führe, daß Polygnots Gemälde in Plataä, von dem wir allerdings nichts weiter wissen, die bindende Grundidee unseres Reliefs abgegeben habe (vgl. oben S. 855). Sicher ist auch mit ihm die Erwartung berechtigt, in dem noch übrigen obersten Bildstreifen (a), welcher linksab sich an schließt, als natürliche Ergänzung des Ganzen Penelope mit ihren Dienerinnen zu erblicken. Zwar bei Homer liegt während des Gemetzels Penelope in Schlaf versunken da; das paßte nicht für den bildenden Künstler, weil er den Schlaf nicht motivieren konnte. In dem Frauengemache also erkennt man links zweifellos sicher das Ehebett, vor welchem der Künstler die Penelope hingestellt hat still und holdheitsvoll

wie eine Gottheit im Kreise der Ihrigen waltend, von höherem und völligerem Wuchse, den Athene ihr verliehen (σ 195), ganz wie Homer sie malt, wenn er sie den Freiern gegenüberstellt. — Hingesenkt vor die Wangen des Haupts hellaschimmernde Schleier, und an den Seiten ihr stand in Stillsamkeit eine der Jungfrau. — eine Stelle, die durch öftere Wiederholung gehoben (α 331, σ 210, φ 65) den fruchtbarsten Triebkeim für eine künstlerische Konzeption enthielt. Unmittelbar verknüpft mit dem Schicksal der Freier ist die Strafe der bösen Mägde, und etwas wie eine Scheidung von guter und schlechter Gesinnung scheint sich vor den Augen der Geblüterin in der That zu vollziehen. Neben Penelope steht eine ältere Dienerin, etwa die Schaffnerin, die ihr ein Mädchen, welches zum Zeichen von Ergebenheit die Arme über der Brust kreuzt, mit einem gewissen Ausdruck von Befriedigung vorstellt. Abwärts gewandt von dieser wie eine Verurteilte steht eine andre, betrübt die eine Hand gegen den leise geneigten Kopf führend, eine Figur, die durch strikte Ähnlichkeit mit einer der beiden bösen Mägde auf dem erwähnten Vasenbilde die versuchte Deutung bestätigen kann. Hohnlachend entfernt sich eine ältere zweite, durch gemeine Gesichtszüge charakterisierte, welche an die freche Melanthio gemahnt, und wie ein unbemerkter Beobachter nimmt sich Odysseus an, der mit dem gezückten Schwert und einer brennenden Fackel hinweggeht, um den vom Mord befleckten Minnersaal zu reinigen (x 480 ff.).

[Bm]

**Olbau.** Die außerordentlich hohe Bedeutung, welche die Kultur des Ölbaums für Griechenland, namentlich für Attika hatte, ist Veranlassung gewesen, daß mehrfach Szenen daraus auf Vasengemälden dargestellt worden sind. So sehen wir Abb. 1259, nach Jahn, Ber. d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch. 1867 Taf. II zwei hartige Männer im Schurz, der eine mit einer Kappe, welche mit langen Stöcken die Oliven von einem Baume herunterzuschlagen; ein Jüngling sammelt die zu Boden gefallen in einen Henkelkorb, während ein anderer in den Zweigen des Baumes sitzt, um mit einem Stab die höher befindlichen Früchte herunterzuschlagen. ein Verfahren freilich, das die alten Landwirte entschieden mißbilligen (Jahn a. a. O. S. 80). — Noch merkwürdiger ist Abb. 1260 u. 1261 (ebdas. Taf. III, 2 u. 3), Darstellungen einer Amphora aus Cacre, im Museo Gregoriano. Auf der einen Seite sitzen zu den Seiten eines Ölbaums zwei Männer auf Stühlen; der eine links hält in der Linken ein kleines, krugartiges Gefäß, in der Rechten eine Art von Trichter, welchen er dem Gefüße nähert; der rechts sitzende hält in der Rechten einen Stab, doch ohne sich darauf zu stützen; die Linke streckt er einem vor ihm stehenden, zu ihm aufblickenden Hunde entgegen. Vor jedem steht eine Amphora am Boden. Die in-



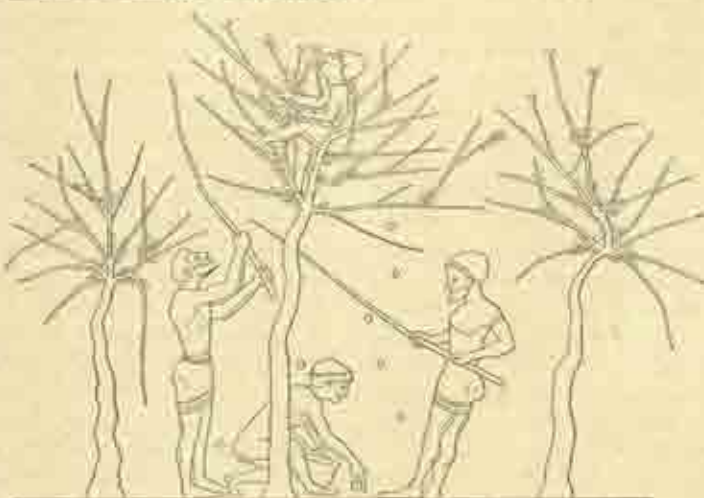
schrift, welche lautet: 'Ω Ζεὺ πάτερ, αὐτὸς πλοῦτος γέν(ηται), deutet darauf hin, daß die Ernte erst bevorsteht; doch ist die Handlung, welche der Mann links vornimmt, nicht deutlich: Jahn meint, daß er zur Probe Öl in das kleine Gefäß ausgepreßt habe. — Auf der andern Seite (Abb. 1261) ist der Wunsch in Erfüllung gegangen. Ein auf einem Stuhle sitzender Jüngling zeigt mit der Rechten auf eine vor ihm am Boden stehende Amphora, während er die Finger der Linken (wie zählend, bemerkt Jahn richtig) vor das Gesicht hält. Ihm gegenüber steht ein anderer Jüngling im Himation, die Linke auf einen Stab stützend, die Rechte ausstreckend; zwischen beiden ein Hund. Dabei steht die Inschrift ἡδὴ μέν, ἡδὴ πλέον (ἀγὼν ἄρα βέλτερον (nach der Lesung G. Hermanns).

Spätrömischer Zeit gehört das Abb. 1262 auf S. 1048 ab-

gezeichnet. Ein Flügelknabe steht im Olivenhain und tritt den Saft heraus; dahinter sehen wir den Balken, welcher als Proßbaum (*prolum*) eine auf die Oliven gelegte Scheibe niederdrückt, wenn dieselben gänzlich ausgepreßt werden sollen. Von links kommt ein Genius mit einem Korb voll Oliven herbei. Näheres über das Technische der Ölbereitung s. Blümner, *Technologie d. Griechen u. Römer* I, 328 ff.

[Bl]

**Ohrgehänge** (ἄλματα, ἐνώρα; *inaures*) gehören im griechischen und römischen Altertum zu den gewöhnlichsten Bestandteilen des weiblichen Schmuckes; wie angegeben, sie waren, lehren uns u. a. die Vasenbilder, auf denen sie bei den Frauengestalten nur selten fehlen, und selbst die Skulptur hat es nicht verschmäht, solchen Schmuck,



1259 Ölzeremonie. (Zu Seite 1046.)



1260

Ölhandel.



1261

gebildete Sarkophagrelief von roher Arbeit (nach Arch. Ztg. XXXV Taf. 7, 1) an. Hier haben, wie oft auf den Sarkophagen, geflügelte Genien die mit dem Ölban verbundenen Arbeiten übernommen. Einer in der Mitte sammelt die vom Baum gefallenen in einen Henkelkorb; rechts dreht ein Genius eine Ölühle (*trapetum*), in der die Früchte zerquetscht und entkernt werden; sie besteht aus einem großen steinernen Becken (*mortarium*), s. Cato r. r. 22, 1, in der zwei scheibenförmige Quetschsteine (*orbes*) rotieren. Links ist die Ölpresse dargestellt: ein Kasten, mit Oliven gefüllt, davor vier Gefäße (*labra*), in die Erde gegraben, in welche die ausgepreßte

aus Bronze oder Gold, an ihren Frauenfiguren anzu- bringen, und zwar nicht bloß bei Darstellungen der Aphrodite, Hera u. dergl., sondern selbst bei der, sonst mehr durch kriegerischen Schmuck als durch weiblichen Putz sich auszeichnenden Athene (die Athene Parthenos bei Phidias z. B.). Schon bei Homer begegnen wir Ohrgehängen (*ἐπωρτα*), das Beiwort *εργαῖνα*, welches sie daselbst mehrfach führen (vgl. II. XIV, 182; Od. XVIII, 297), hat zu mancherlei Erklärungsversuchen Anlaß gegeben, unter denen die von Heibig (*Das Homerische Epos* S. 185 ff.) gegebene Deutung am meisten für sich hat, daß dies Epitheton sich auf die Verzierung





der Ohrringe durch drei goldene Kugeln (gleichsam mit drei Augäpfeln) bezieht, wie sie an etruskischen Ohrringen sich öfters findet. — Von dem Reichtum und der Erfindungsgabe, welche die griechische Goldschmiedearbeit der besten Zeit an diesem Schmuck zu entwickeln wußte, geben uns vornehmlich die Gräberfunde vom schwarzen Meer (publiziert in den *Antiquités du Bosphore Cimmérien* und in dem Petersburger *Compte rendu de la Commission archéologique*) einen Begriff. Man hat da im wesentlichen zu unterscheiden zwischen den eigentlichen Ohrringen, welche vermittelt eines dünnen



1204. (Zu Bild 1045.)



1205. Ohrgehänge und Ohrringe. 1203. (Zu Seite 1045.)

Drahtes durch ein in das Ohrfläppchen gebohrtes Loch gesteckt wurden, wie unsere modernen Ohrringe, und größeren Ohrgehängen, welche man vermittelt eines Bandes über das Ohr hing, so daß dieses ganz davon verdeckt wurde. Letztere Art des Schmuckes war jedoch, als besonders prunkvoll, bei weitem seltener und ist wohl nur von vornehmen und reichen Frauen getragen worden. Abb. 1263 zeigt ein derartiges Ohrgehänge aus der Krim (nach *Compte rendu 1865 pl. II, 1*); hier bildet eine große runde Scheibe mit dem darauf eingepreßten und fein nachisolierten Bilde einer auf einem Seeferde reitenden und einen Harnisch (des Achill) tragenden Nereide den Hauptteil, von welchem in reicher Fülle und zier-

licher Filigranarbeit ein Netz von Goldschlaufen mit dazwischen angebrachten Bommeln in Amphorenform herabhängt. Diese letztere Form der Ohrbommel war auch für kleinere Ohrringe sehr beliebt; nicht minder häufig begegnen wir bei den Ohrringen der durch die Beispiele Abb. 1264 u. 1265 (*Comptes-rendu* 1868 pl. I,

nach oben zu die breiteren Elemente, nach unten zu schmalere, spitz zulaufende angebracht sind. Das Material ist meist Gold, seltener Silber; dazu kommen noch edle Steine und Perlen als Verzierung; zumal im römischen Frauenschmuck waren Perlen, auch allein, ohne weitere Fassung, sehr beliebt. Proben



1266. Der Hirt mit dem kleinen Oedipus. (Zu Seite 1050.)

2 u. 7) gekennzeichneten Form: daß nämlich der Schmuck aus zwei Teilen besteht, einer zierlich gearbeiteten Rosette als oberen Hälfte, von welcher ein frei ausgearbeitetes Figürchen, ein schwebender Eros, eine Artemis auf dem Hirsch reitend u. dergl. m. herabhängt. — Neben figürlichen Zierraten sind dann auch die rein tektonischen Formen nicht minder häufig angewandt, meist in der Anordnung, daß

von etruskischem Ohrschmuck bietet in reicher Auswahl das Museo Etrusco Gregoriano; römischen aus Pompeji und Herculaneum das Museo nazionale in Neapel. Vgl. Blümner, *Kunstgewerbe im Altert.* II, 193 ff.

**Oidipus.** Der Held der ergreifenden thebanischen Schicksalstragödie hat die bildenden Künstler bei weitem nicht in dem Maße wie die Dichter be-



schäftigt. Die uns so geläufigen Begebenheiten, welche allerdings schon in einem späten Epos behandelt waren, scheinen erst durch die Bearbeitungen der drei großen Tragiker das Interesse weiterer Kreise in Anspruch genommen zu haben, boten indessen für künstlerische Darstellung kaum einen günstigen Moment: nur ein einziges darauf bezügliches Kunstwerk wird in den Schriften der Alten erwähnt.

Um so erfreulicher ist es, daß wenigstens ein Vasenbild vollendeten Stiles existiert, welches uns die Aussetzung des Oidipuskindes und seine Auffindung durch einen Hirten des Königs Polybos von Korinth in ruhend einfacher Weise vorführt. Wir geben dasselbe in Abb. 1266, nach Mon. Inst. II, 14. In einer Zeichnung von höchster Sauberkeit der Ausführung sehen wir den wandernden Hirten Eurphorbo das Knäblein Oidipodas auf dem linken Arm tragen, während er den Speer gelassen in der Rechten hält. Oidipodas ist schon bei Homer (Ψ 678, λ 271) Nebenform für Oidipus; aber den Namen des Hirten (εὐφωρβος = der gute Ernährer), der bei den Tragikern nicht genannt wird, hat wohl der Künstler erfunden als passende Bezeichnung für den Pflüger, der das ausgesetzte Kind fand und in Sicherheit brachte. Wir haben es nämlich hier nicht mit dem Hirten zu thun, dem das Kind aussetzen übergeben wurde, sondern mit dem, welcher es rettete und nach Korinth brachte. Daß dieser schlechte Mann auf der Wanderung sei, wird durch den herabhängenden Reisehut und das hohe Riemengeflecht der Sandalen, sowie auch durch den höher gegürteten Chiton und die Lanze in der Hand deutlich angezeigt. Wenn das Kind auf dem Bilde älter als in der Sage und bei diesem Alter auch noch länger und schmächtiger als in der Natur gezeichnet ist, so haben wir darin nur regelmäßige Eigentümlichkeiten der Vasenmalerei zu erkennen. Ebenso wenig darf es auffallen, daß nichts von durchbohrten Fußknochen zu sehen ist — das Gegenteil würde in dem Gemälde unser Gefühl verletzen —; und daß der Künstler das Knäblein mit dem Ausdruck von Traurigkeit und Furcht sich an seinen Retter anschließen läßt, werden wir ihm als eine schöne Erfindung anrechnen, überhaupt aber die Forderung abweisen, daß er sich an den Wortlaut einer Dichtung sklavisch hätte binden sollen. — Außerdem sieht man nur noch auf zwei Gemmen die Scene, wie der Hirt das unter einem Baume ausgesetzte Kind entdeckt, welches ihm die Handchen entgegenstreckt; eine bei Overbeck, Her. Gal I, 4.

Die Darstellungen des Abenteurers mit der Sphinx machen die Hauptmasse der Bildwerke des Kreises der Oidipodie aus; sie finden sich auf einer sehr reichen Anzahl von Vasen und geschnittenen Steinen. Erstlich die Scene, wo nach früherer Erklärung das Ungeheuer einen der gegen sie aus-

gezogenen Thebaner packt oder schon niedergeworfen hat. Da aber der jedenfalls aus dem Orient überlieferten Phantasiegestalt der Sphinx ursprünglich die symbolische Bedeutung des unerbittlichen Todesgeschicks beizuwohnen scheint, so kann die spezielle Beziehung auf die Oidipassage freilich hier entlehrt werden. Indessen beschreibt schon Aischylos (Sept. 541 ff.) das Schildzeichen des Parthenopaios genau so, wie es ein Thonrelief (abgeb. Art. »Sphinx«) zeigt: die Sphinx hält einen Thebaner über ihm liegend in den Krallen, und ähnlich müssen wir uns auch die Schnitzerei des Pheidias an den Thronlehnen des olympischen Zeus denken (Paus. V, 11, 2: μαζὲς ὀφθαλμῶν ὥς Σφῆριν ἡρπασμένον). Die Sphinx ist eben durch die Sage für alle Griechen allmählich zu einer speziell thebanischen Todesgöttin geworden. Dieselbe erscheint jedoch unfallenderweise auf sämtlichen Bildwerken von der Blütezeit der griechischen Kunst an keineswegs als ein furchtbares Ungeheuer und sie wird ebensowenig mit Waffen angegriffen, vielmehr ist ihre Bildung meist anmutig, nie schreckend, höchstens starr, und die Männer oder Jünglinge, welche das große Rätsel des Lebens und des Todes zu lösen gekommen sind, stehen völlig unerschrocken da oder sitzen auch, aufmerksam, tief sinnend, zuweilen mit der Geherde des an die Stirn oder an den Mund gelegten Fingers. Die Sphinx prüft eben auf Weisheit, nicht auf Stärke oder Heldenmut — nur wenn man dies festhält, begreift man die späterhin genrehaften, zuweilen fast spielenden Darstellungen der Maler, bei denen sogar die Person des Oidipus zweifelhaft oder gleichgültig wird. — Die gewöhnlichste und einfachste Fassung der Scene bietet sich auf Abb. 1267, nach Tischbein, Vases d'Hamilton II, 24. »Oidipus steht mit zurückgeworfenem Reisehut, in großer Chlamys, aus welcher die Spitzseiner Schwertscheide hervorsieht, die Füße mit Riemenkoturnen bekleidet, die rechte Hand auf den Speer stützend, ruhig vor der auf dem Felsen hockenden, ernst und edel dargestellten Sphinx.« Die Variationen in Gestalt und Kleidung des Oidipus sind unbedeutend; auch kommt natürlich wenig darauf an, ob er mit Waffen versehen ist, da er ja von ihnen keinen Gebrauch machen wird. Die Sphinx aber kannt einige Male nicht auf einem Felsen, sondern hockt auf einer ionischen Säule, deren Beziehung auf Gräber anerkannt ist, auch auf einer dorischen Säule (Annal. 1876 tav. 3) oder auf einer Altarbasis (Helbig, Camp. Gem. N. 1155), wodurch sie eher einem aufgestellten Bilde, als einem lebendigen Ungeheuer gleich wird. Noch mehr umgestaltet wird der Charakter der Darstellung über dadurch, daß Oidipus mehrmals nicht steht, sondern gemächlich auf einem Felsen vor ihr sitzt und mit nachdenklichem Gesichtsausdruck oder mit naiver Geberde gespannter Erwartung, mit offenem Munde (Overbeck I, 13) zu ihr emporblickt. So



namentlich auf dem Iunusbilde einer Schale (abgeb. Overbeck I, 12), wo der mit Namensinschrift bezeichnete Oidipus gelassen in Reisetracht mit übergeschlagenen Beinen und das Kinn auf die Hände, diese auf den Knotenstock stützend dasitz und der Rätselgeberin lauscht, von deren Munde gerade nach der Beischrift die zum Rätsel gehörigen Worte (KA TPPOV) ausgehen. Betrachtet man dabei den bekannten Rätselspruch selber von dem Geschöpfe, das Morgens auf vier, Mittags auf zwei und Abends auf drei Beinen einhergeht, und vergleicht damit andre derartige Volkswitze der Griechen und Deutschen, so wird bald einleuchten, daß schon in diesen einfachen Vasenbildern nicht der Held der Schicksals-tragedie dargestellt sein kann, sondern der Oidipus des Volksmärchens, der witzige Kopf, welcher sich in der bei den Griechen als Zeitvertreib beliebten Beschäftigung der Rätsellosung auszeichnet. Noch deutlicher erhält dies aus denjenigen Bildern, in welchen man eine größere Anzahl von Personen um die Sphinx versammelt sieht (z. B. Overbeck I, 14, 2, 2), und besonders auf der Vase des Hermouax (abgeb. Mon. Inst. VIII, 45), wo außer dem gewöhnlich für Oidipus gehaltenen noch zehn andre Männer verschiedenen Alters in griechischen Alltags-

kostüm und als eine ganz friedliche Gesellschaft um die klassische Rätselaufgeberin gruppiert sind und in Gesichtsausdruck und Handbewegungen die verschiedenen Grade ihrer Beteiligung an dieser Unterhaltung widerspiegeln. Daher ist gewiß in noch viel weiterem Umfange als schon Overbeck angenommen hat, die Hinföhrung des mythischen Einzelvorgangs in ein Genrebild des täglichen Lebens hier anzuerkennen und z. B. auch auf dem letztewähnten Bilde der vor die Sphinx postierte Mann in Reisetracht mit Schwert und zwei Lanzen nur noch eine Reminiscenz an Oidipus, nicht dieser selbst. Als einen anmutigen Scherz glaubt der Unterzeichnete auch ein Vasenbild (Annal. 1867 tav. J) betrachten zu dürfen, wo statt des Mannes eine junge Frau vor der Sphinx steht und mit ausgestrecktem Arme ihre Rede begleitet: sie selbst gibt, den Speiß umkehrend, dem Umgehenden ein Rätsel auf, und die Sphinx, nachdenklich den Kopf senkend, scheint über die Lösung in Verlegenheit zu sein. Und da schon sogar Aischylos

seiner thebanischen Trilogie vom Oidipus ein Satyrspiel mit dem Titel Sphinx beigelegt hatte, so darf es uns auch nicht wundern, einmal auf einem höchst possierlichen Bilde (Overbeck 2, 3) einen alten zottigen Silen im Theaterkostüm vor der aufgeputzten Sphinx stehen zu sehen, indem er ihr wahrscheinlich mit derber Scherzrede in der erhobenen Hand einen anscheinend schon gerupften Vogel zum Verspeisen darbietet.

Eine eigentümlich grausige Darstellung der Sphinx kennen wir nur auf zwei etruskischen Aschenkisten, deren Bildwerke ja als Abzweigungen älterer griechischer Kunstübung zu betrachten sind. Hier (Overbeck 2, 8) erscheint die Sphinx als ein kentaurenartiges Gebilde auf dem Leibe eines männlichen Löwen erhebt sich ein weiblicher Oberkörper, dem

statt der Arme große Flügel angewachsen sind. Sie setzt die Vorderlätze auf einen Menschenschädel. Vor ihr steht Oidipus, bärtig, lang bekleidet, einen Stab in der Linken, die Rechte zu rednerischer Geberde erhoben. Auf der andern Seite steht eine flügellose sogen. etruskische Furie mit brennender Fackel, die wohl besser Totenführerin zu nennen ist, jedenfalls aber über die Bedeutung der Darstellung keinen Zweifel läßt.



1247. Oedipus vor der Sphinx. (Zu Seite 1050.)

Die Einflüsse etruskischer Anschauung zeigen sich deutlich in einem ganz ähnlich angelegten späten unteritalischen Vasenbilde, wo neben der elegant auf Blumenkelchen schwebenden Sphinx rechts der jugendliche Oidipus steht, ebenfalls in der Haltung eines Redenden, links die Furie, modernisiert im Jagdkostüm (Annal. 1781 tav. M). Das Hauptbild der Vase, die Leichenfeier des Patroklos mit der Schlachtung der gefangenen Troer darstellend (Mon. Inst. VIII, 32-33), gibt dazu die Bestätigung — Der selben etruskischen Liebhaberei für Mordscenen ist es zuzuschreiben, daß auf einem Grabrelief in Pompeji (abgeb. Overbeck Taf. 2, 4), welches Oidipus nach Art der Vasenbilder zeigt, am Fuße des Felsensitzes der Sphinx, die übrigen winzig und gar nicht furchtbar gebildet ist, mehrere Leichen liegen. Endlich bietet ein Wandgemälde im Grabe der Nasonen (Overbeck 2, 5) eine mit menschlicher Hand gestikulierende Sphinx, indem die geflügelte Jungfrau erst von den Hüften an in den Hinterleib einer Löwin ausgeht;



vor ihr liegt Oidipus, in die griechische Chlamys gekleidet, nachsinnend den Finger fast in den Mund, während der ganz römisch gerüstete Diener das Pferd seines Herrn am Zügel haltend ruhig daneben steht. — Gleichsam als landschaftliche Staffage erscheint ein nackter Jüngling, der mit einem als Sphinx gebildeten Hündchen spielt, auf einem etruskischen Spiegel (Overbeck Taf. 2, 9). — Über die Gestalt und sonstige Entwicklung und Bedeutung der Sphinx s. Art.

Von den übrigen Szenen der Oidipussage sind so gut wie keine bildlichen Erinnerungen übrig. Die Tötung des Laios im Hohlwege kann man allenfalls

Geschmack der Menge mehr zusagenden des Euripides, zeigt auch das einzige und dürftige Kunstwerk, welches uns von den ferneren Schicksalen des Oidipus erzählt, eine etruskische Aschenkiste, hier Abb. 1268, nach Inghirami, *Mon. etruschi* tav. 71. Die Grundlage dieses Kunstwerkes ist eine von der Sophokleischen Tradition, nach welcher Oidipus, aufgeklärt über seine Schuld, sich selbst das Augenlichts beraubt, abweichende Erzählung, welche eben Euripides befolgt hat. Nach dieser wurde Oidipus, nachdem er etwa durch Seherspruch als der Mörder seines Vorgängers in der Herrschaft erkannt war, von den Waffengefährten des Laios ge-



1268 Oedipus wird geblendet.

auf einer etruskischen Aschenkiste wiederfinden (Overbeck S. 611). — Auf die Vernehmung der Frevler durch die schneide Abweisung des Schars Teiresias auch Sophokles' Tragödie wird mit großer Wahrscheinlichkeit ein Vasengemälde gedeutet (Overbeck Taf. 2, 11), auf dem Oidipus als bescepterter König thronet, während vor ihm Teiresias im theatralischen Priesterschmuck steht, das mit einem Tempelchen bekrönte Scepter haltend und von einem mit Lorbeer geschmückten Knaben an der Hand geführt. Eine hinter dem Könige stehende, unberechnete Frau mit einem Spiegel muß man wohl für Jokaste nehmen. Im oberen Felde sitzen drei thebanische Gottheiten: Apollon in der Mitte, zu den Seiten Athena und Aphrodite.

Dafs die Tragödien des Sophokles weit weniger Einfluß auf Kunstdarstellungen übten, als die dem

blindet. Schol. Eur. Phoen. VI: *ἐν δὲ τῷ Οἰδίποδι οἱ Αὐτοὶ ἀπαγορευτὲς ἐπέβλεψαν αὐτόν· ἡμεῖς δὲ Πολύβου παῖδ' ἐρείδοντες πύθω ἐξομασσοῦμεν καὶ διόλλομεν κόρας*. Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dafs Oidipus noch nicht einmal als der Sohn des Laios, sondern nur als dessen Mörder entdeckt war. Hiernach ist die Erklärung des Bildes sehr einfach. In der Mitte sehen wir den jugendlichen Oidipus, der auf die Knie geworfen, an beiden ausgebreiteten Armen von zwei bewaffneten Männern festgehalten wird, während ihm ein dritter, der ihn im Haar ergriffen hat, mit einem Dolch oder kurzen Schwert die Augen aussticht. Links steht Kreon mit einem Stabe; unter seiner Autorität wird die Strafe vollzogen; hinter diesem scheint seine Gemahlin Eurydike, auf einem Thron mit Löwenklauen sitzend, vor dem furchtbaren und schmachvollen Anblick



entsetzt, in Ohnmacht zu sinken, weswegen eine Dienerin sie unterstützt. Andererseits, rechts von der Mittelgruppe, eilt Jokaste mit ihren beiden Knaben unter den Gebärden heftigen Schmerzes herbei, auch sie von einer Dienerin begleitet (Overbeck).

Über ein hochberühmtes Erzbild der sterbenden Jokaste von Silanion (um Alexanders Zeit), erfahren wir nur, daß der Künstler dem Erze, woraus er das Gesicht der Jokaste bildete, Silber beigemischte, um in der dadurch entstehenden Blässe des Metalls die Bleichheit des Todes wiederzugeben (s. Brunn, Künstlergesch. I, 394, 397).

Eine schematisch zusammenfassende Darstellung von Hauptmomenten aus Oidipus' Leben hat sich auf dem Deckel eines römischen Sarkophages gefunden (abgeb. Mon. Inst. VI, VII, 68 B), und zwar diesmal in Übereinstimmung mit der Sophokleischen Tragödie. Von der Mittelgruppe aus nach links steht man jedesmal durch Bäume getrennt: 1. die Auffindung des ausgesetzten Kindes durch einen Ziegenhirt; 2. Oidipus als Jüngling über seine Abkunft nachsinnend (vgl. Soph. O. R. 785 ff.); 3. die Befragung des delphischen Orakels, angedeutet durch die Bildsäule Apollons und einen flammenden Altar, auf dem der Frager mit einem Diener Früchte opfert. Am rechten Ende setzt sich die Erzählung des Bildwerks fort mit 4. der Tötung des Laios, welcher als hartiger langbekleideter Greis von dem ein gestücktes Schwert haltenden Jünglinge an den Haaren vom Wagen herabgerissen wird. Dann sogleich weiter nach innen 5. Oidipus vor der Sphinx stehend, unter deren Felsen ein Menschenkopf liegt. Die Mittelgruppe wird durch eine den Palast andeutende Säule in zwei Teile zerlegt: rechts davon befragt 6. Oidipus auf einem Felsen (statt des Thrones?) sitzend den alten Diener über das ausgesetzte Kind; links 7. führt dieser den Hirten des Polybos als Zeugen für die Wahrheit seiner Aussage mit lebhafter Geberde zum Palaste (vgl. Soph. O. R. 1146 ff.). Ersichtlich fehlt die tragische Schlusszene aus Rücksicht auf den Ort der Darstellung: die Hauptseite des Sarkophags zeigt dafür den Aionismythos.

## Olympia.

### Lage und Umgebung.

Die westpoloponnesische Küstenlandschaft Elis wird in der Richtung von Osten nach Westen von zwei größeren Flüssen durchschnitten: dem Peneios (jetzt Fluß von Gastuni), an welchem Elis, die Hauptstadt der ganzen Landschaft, lag, und dem Alpheios (jetzt Rophia), dem heiligen Strom von Olympia.

(Siehe für das Folgende die Karte, Abb. 1269 un-  
stehend, nach Bötticher, Olympia 2. Aufl. S. 20.)

Der Alpheios, dessen Gebiet hier allein in Betracht kommt, gehört dem Küstenlande nur mit seinem Unterlaufe an. Er betritt dasselbe, nach Aufnahme des Lakon und Erymanthos zum stätlichen Strom

von annähernd 50 m Breite gewachsen, durch eine Thalfolge: rechts bewacht der breite Bergrücken des Sauros (320 m, Höhe von Aspraspitia Paus. VI, 21, 3) den Paß, links der weißlich sichtbare spitze Kegel, welcher einst die Stadt Phrixia trug (305 m, Höhe von Palao Phánara Paus. VI, 21, 6, Steph. Byz. n. Φρίξια und Φαρισός; 35 Stadien von Olympia. — Herod. IV, 148; Xenoph. Hell. III, 2, 30, Polyb. IV, 77 n. 80, Strabo p. 343). Der Saurosberg ist ein südlicher Vorsprung der arkadischen Pholoë (Strab. p. 357; Paus. VI, 21, 5; vgl. E. Curtius, Pelop. II, 43, 44), die Höhe von Phrixia ein Eckpfeiler des vielleicht Phellion (Strabo p. 344, E. Curtius a. a. O. S. 90) genannten Hügelsystems, in welchem das triphytische Lapithiasgebirge nach Norden sich abdacht und verzweigt. Auch die Hügelreihen, welche weiterhin den Lauf des Alpheios begleiten, sind Ausläufer dieser Gebirge. Sie lockern sich indessen mehr und mehr. Zunächst erweitert sich die Thalsohle abwärts zu einer durchschnittlich 1000 m breiten Ebene, die über 10 km westwärts sich erstreckt, bis sie von zwei gegen einander vorspringenden Hügelzungen scheinbar wieder geschlossen wird. In dieser Thalebene zieht nun der Fluß, zwischen den Steilufern seines weiten, mit Kies und Sand erfüllten Winterbettes unstat hierhin und dorthin sich krümmend, vielfach sich spaltend und kleine Inseln umschreibend, in lebhafter Strömung (Gefälle 1 : 560) dahin. Zugleich empfängt er von Norden her eine Reihe von Bächen und Rinnalen, die aus den Thalfalten und Einschnitten der Pholoë herabströmen. Der bedeutendste unter diesen Zuflüssen ist der Kladeos (Paus. V, 7, 1 n. o., Xenoph. Hell. VII, 1, 29, Κλάδεος, jetzt Lalaikó genannt nach der Ortschaft, unterhalb deren er entspringt, oder Bach von Stravokepháli nach einem Dörfchen, das sein Lauf berührt).

Bevor der Kladeos aus seiner gegen 500 m breiten Thalmulde in die Alpheiosebene hervorbricht (Gefälle im Mittel 1 : 117), treten die rechtseitigen Höhen der letzteren im Bogen von dem Strome zurück, und es entsteht so in dem Alpheiothalboden ein besonderer Abschnitt, welcher im Süden von dem Strom, im Norden von den theaterförmig gefalteten Höhen, im Osten von Höhen und Strom zugleich, im Westen schließlich von dem Kladeos und einem jenseits desselben wieder hart an das Ufer des Hauptflusses vortretenden Hügelzug (Höhe von Druwa 168,4 m) begrenzt wird. Auf dieser Sonderhöhe im Alpheiothal liegt zurückgezogen von der Meeresküste und doch unfern derselben Olympia. Ein stumpf zulaufender Kegel am linken Kladeosufer scheidet Seitenthal und Feststätte; es ist die Warte von Olympia, der Berg des Kronos (122,6 m).

Die Ruine des Zeustempels, des Zentrums der zu Füßen des Kronion vereinigten Heiligtümer, Weihgeschenke, Festspielplätze, Verwaltungs- und Reprä-



sentationsgebäude, Athletenschulen, Priesterwohnungen, Absteigequartiere für vornehme Gäste, Säulenhallen, befindet sich unter 37° 38' 4" geogr. Breite und 39° 17' 42" geogr. Länge östl. v. Ferro.

Der Südrand des Thales von Olympia ist ärmlich an Wasserläufen und weit in das Hügelmassiv zurückgreifenden Einschnitten als der nördliche. Nur der Sellinus fließt hier reichlicher. Er erschließt zugleich das Herz von Nordtriphylia, wo einst auf direktem Wege 20 Stadien von Olympia das alte Skillus lag. Sein wald- und waldreiches Revier ist durch Xenophon bekannt. Pausanias sah dort noch den Tempel, den der verbannte Athener der ephesischen Artemis hatte erbauen lassen, und wenig weiter das Grab desselben. Man setzt die Stadt mit Wahrscheinlichkeit bei Krístena an, wie heute der Hauptort der Gegend südlich von Olympia heißt. Der gleich dem Alpheios fischreiche Bach aber, in dessen Wiesengrund die Lasttiere der zum Fest versammelten Reisenden auf die Weide geschickt wurden, mündet der Südwestzung der Druwahöhe gegenüber, dort wo der Alpheios gezwungen ist nach Norden auszubiegen. Xenoph. Anab. V, 3, 72; Hell. VI, 5, 2; Strab. p. 343: Heiligtum der Athena Skilluntia; Paus. V, 6, 4—7 u. VI, 22, 4; Steph. Byz. u. Σκαλλός; E. Curtius a. a. O. S. 91; J. G. A. ed. Röhl, Add. 119.

Die eben bezeichnete Stelle ist die Gränzeheide des mehr geschlossenen Olympiathales und des offenen Küstengebiets. Denn es lockern sich von hier an die Westabdachungen des Phloogegebirges so ergiebig aus einander, daß zwei welträumige Niederungen zwischen denselben Bettung finden, zunächst jene von Krikukí, die von mehreren Flüssen, darunter dem Kytheros (Paus. VI, 22, 7) oder Kytherios (Strab. p. 356), wohl dem Rinnal von Bruna, und dem Enipeus (Strab. p. 356), der anscheinlichen heutigen Lesténitza, durchzogen wird, dann die Küstenebene selbst. Aus letzterer fällt der Alpheios zwischen zwei großen Lagunen (südl. L. von Agulenitza, nördl. L. von Muria) in den kyparissischen Golf (jetzt Golf von Arkadia), eine langgestreckte Bucht des ionischen oder sikelischen Meeres.

Nach Strabon p. 343 mündete der Alpheios zwischen Epitalion und Phleia, und an der Mündung selbst lag innerhalb eines Haines ein Tempel der Artemis Alpheionia oder Alpheinassa, 80 Stadien von Olympia entfernt.

Epitalion, ein strategisch wichtiger Punkt, der an der Küstenstraße von Samikon nach Elis den Alpheiosübergang beherrschte, muß auf der Nordwestspitze des triphylischen Hügellandes, also oberhalb Agulenitza, gesucht werden; es nahm die Stelle einer älteren Stadt Thryon oder Thryoessa (Bisicht) ein (Xenoph. Hell. III, 2, 29; Polyb. IV, 80; Strab. p. 349; Steph. Byz. u. Ἐπιτάλιον; E. Curtius a. a. O. S. 76–88; — II II, 592 u. XI, 711, 712; Steph.

Byz. u. Ὀπών). Phleia dagegen lag auf dem westlichen, das Meer berührenden Ausläufer der Phloos, dem Höhenzuge von Skaphíli, der südwärts als schmale Felsung in das Meer vorspringt und so eine gegen Norden wohl geschützte Bucht einschließt. Diese Felsung hieß im Altertum nach ihrer eigentümlichen Grundgestalt ὕψος, Fisch. Wo sie vom Festlande sich löst, ragt heute die Ruine des mittelalterlichen Kastells Pontikókastro. Dasselbe wird genau die Stelle der alten Phleia oder Phleas einnehmen, da auch sie ein fester Platz war: Ihr Hafen, in welchem zu Schiffe kommende Olympiapilger anlegten (120 Stadien von Olympia), ist nach Strabon in der Bucht westlich von dem Kastell zu erkennen, wo eine kleine Insel vorliegt (p. 343: προκέρται δὲ καὶ τὰς τῆς ὑψίδος καὶ λιμῆν). Jedenfalls aber hat auch die weit geschütztere heutige Rhede von Katakolo schon im Altertum als Landplatz gedient<sup>1)</sup>. Die Reste des Artemismons (vgl. Polyb. IV, 79) dockt, wenn solche überhaupt noch existieren, der inzwischen bedeutend vorgerrückte Alluvialboden, aus dem die Küstenebene besteht. Strabon gibt die Entfernung des Heiligtums, in welchem die Wandgemälde zweier korinthischer Meister besonders hervorgehoben werden (Strab. I, c. Athen. VIII, 346 C; Brunn, Künstlergesch. II, 7), mit 80 Stadien an. Darnach wäre die alte Alpheiosmündung, vorausgesetzt daß der Ausdruck πρὸς τῇ ἐξοχῇ genau genommen werden darf, ungefähr 3000 m oberhalb der jetzigen anzusetzen.

Die teilweise Umgestaltung der Küstenebene seit der römischen Kaiserzeit wird noch durch eine andere Notiz bezeugt. Wie heute Pyrgos, dessen Hafen Katakolo wir schon erwähnt haben, so war im Altertum Letrinói der Hauptort der Mündungsebene (Xenoph. Hell. III, 2, 25 u. 30; IV, 2, 16; Paus. VI, 22, 8–11). Er lag an der Küstenstraße von Olympia nach Elis, von diesem 180, von jenem 120 Stadien entfernt. 6 Stadien davon (ἀμώτερον Paus.) befand sich ein kleiner See von 3 Stadien im Durchmesser. Letrinói wird demnach unweit von Pyrgos angenommen (bei dem heutigen Hagios Joannes; Curtius, Pelop. II, 73; Olympia u. Umgegend S. 7), der See aber ist verschwunden, scheint in der großen Lagune von Muria aufgegangen zu sein. Von der nach der Sage durch Letreus, einen Sohn des Pelops, gegründeten Stadt sah Pausanias nur mehr wenige Gebäude und einen Tempel der Artemis Alpheiaia oder, wie sie die Elider nannten, Elaphiala. Den alten Beinamen erklärte

<sup>1)</sup> II VII, 135: Φεῖας πὰρ τοῖς οὖν, τὸ πρὸς ὅντι πέλας, vgl. Schol. u. Strab. p. 342; der Jardanes muß das Fließchen sein, das nördlich von Skaphíli den Küstenrand durchbricht; anders Barsian, Geogr. v. Griechenland. II, 301 Anm. 1. — Od. XV, 391: Φεαί; Thukyd. II, 25; Xenoph. Hell. III, 2, 30; Polyb. IV, 9; Strabó p. 342, 343, 351; Steph. Byz. u. Φεδ.



man durch die Fabel von der Liebe des Alpheios zu der spröden Göttin. Öfters zurückgewiesen habe der Flügeltott beschlossen, sich der Geliebten mit Gewalt zu bemächtigen. Er sei daher bei Gelegenheit eines nächtlichen Festes, das Artemis mit ihren Nymphen beging, nach Letrinói gekommen, habe aber unverrichteter Dinge abziehen müssen, da die Göttin, welche seine Absicht erkannte, sich unkenntlich machte, indem sowohl sie selber als auch ihre Genossinnen sich das Gesicht mit Lehm beschmierten. So die Fabel nach Pausanias, sie verdankt ihre Wendung den schlammreichen Überschwemmungen, mit denen der Alpheios die Niederung am Meere seit alter

VI, 22, 8; Strab. p. 357 — von Gastuni und Pyrgos, zuletzt das Alpheiosthal aufwärts. Genannt werden als an ihm gelegen die Quelle Piers, landbekannt wegen der dort vorgenommenen, auf die olympischen Feste bezüglichen Opfer und Reinigungen (Paus. V, 16, 8), das der Sage zufolge von einem Sohne des Oinomaos gegründete, mit Pisa, seiner Mutterstadt, stets verbündete Dyspontion (Strab. p. 357; Paus. VI, 22, 4; Steph. Byz. s. Δυσποντίον. E. Curtius, Olympia u. Umgegend S. 8 nimmt es bei Pyrgos an), und Letrinói (s. oben), seit alter Zeit mit Elis befreundet. — Der Alpheios konnte im Altertum 6000 Schritte von der Küste aufwärts mit Schiffen



1260 Übersichtskarte des unteren Alpheiosgebietes.

Zeit heimsucht. Ihnen muß ehemals auch das Heiligtum angesetzt gewesen sein. In Anbetracht dessen ist bei der nur formalen Verschiedenheit der Beinamen trotz der bedeutenden Differenz der angegebenen beiderseitigen Distanzen von Olympia die Annahme gerechtfertigt, daß jenes von Strabon angeführte Artemision πρὸς τῇ ἐκβολῇ und dieses von Letrinói identisch seien; umso mehr, als nach anderer Version der leidenschaftliche Fluß, um die Göttin zu erschauen, seinen Lauf bis nach Ortygia bei Syrakus fortsetzen sollte (Paus. I, c.; Schol. Pind. Pyth. II, 12; Nem. I, 3). Die jüngere Sage nennt bekanntlich an Stelle der Artemis die Quellnymphe Arethusa.

Eine Reihe von Straßen durchschneidet das beschriebene Gebiet, Olympia mit der Küste und den umliegenden Kantonen zu verbinden.

Der Hauptweg von Elis her hieß der heilige (καλὸν δὲ ἱερὸν Paus. V, 25, 7). Er lief durch die Ebenen — daher auch ἡ πεδιάς Paus. V, 16, 8; vgl.

befahren werden (Plin. N. H. IV, 5, 6), für Transporte auf Flößen aber war er bis nach Olympia hinauf geeignet. Ein Hafen an der Strommündung ist also vorzusetzen, vielleicht auch ein Hafenweg, der sich landeinwärts mit dem heiligen vereinigte wie noch in der Ebene jener von Phela. — Kürzer, aber beschwerlicher war der andre elische Weg, der sog. Bergweg (ὄρειον ὁδὸς Paus. VI, 22, 5). Er führte aus dem Peneisthal in jenes des elischen Ladon und überschritt dann das Hügelland nordwestlich von Olympia. An ihm war über dem Rache Kytheros (s. oben) Herakleia gelegen, ein noch zu Pausanias Zeit besuchter Badeort mit einem Nymphenheiligtum (Strab. p. 356: 40 Stadien von Olympia; Paus. VI, 22, 7: 50 Stadien).

Vom Südrande des Thals kamen über Lepreos und Samikon die Wege aus Messenien herab. Jener von Samikon befürhte Skillus (s. oben) und führte zuletzt an einer steilen Bergwand vorbei



(ὄρος πύργος ὀμπλῆς ἀπόρουσιν Paus.), genannt Typalon. Von ihr sollten nach olischem Gesetz die Frauen herabgestürzt werden, die zur Zeit der Festspiele zu Olympia ertappt wurden, eine Strafe, die übrigens nie zum Vollzug gekommen ist (Paus. V, 6, 7 n. 8; Steph. Byz. u. Törtayv). Olympia gegenüber erhebt sich ein Punkt bis zu 306 m; etwas nördlich von demselben mag die Stelle gewesen sein.

Die Strafe aus dem Inneren der Halbinsel war mit einer Reihe von Denkmälern und Gründungen besetzt, die würdig auf Olympia vorbereiteten. Bei einem hoch über dem Alpheios gelegenen Asklepiostempel senkte sich dieselbe von dem Saurosberg zu dem Fluß hinab und hielt sich weiterhin an dessen rechtem Ufer. Unfern dem Asklepiostempel, an dem Bache Leukyanias hatte Dionykos Leukyanites ein Heiligtum. Bei der Mündung der Parthenia lag das Grab der Roise des Marmax, des ersten Helden der Hippodamieia. Eine Strecke weiter, an dem Fließchen Harpinaes folgten die Trümmer und Altäre der alten Stadt Harpina, benannt nach der Mutter des Oinomaos (Strab. p. 357. Loc. de morte Peregr. 35: 20 Stadien von Olympia). Wieder etwas Thalabwärts erhob sich der hohe Erdhügel, der die von Oinomaos getöteten Freier deckte; man erkennt ihn noch heute hart am Alpheios. Ein Stadion weiter erinnerte ein Tempel der Artemis Kordaka an die Siegestänze der Gefährten des Pelops. Nahe dem Artemision schließlich war ein kleines Gebäude, in welchem ein eherner Behälter die Gebeine des Pelops barg (Paus. VI, 21, 4—22, 2). — Bei Harpina nahm diese arkadische Hauptstraße eine andere auf, die durch das Thal der Parthenia von Tholpass im nördlichen Arkadien herabkam.

Sosipolis, der Stadtgründer von Elis, der auch in Olympia eine hochheilige Kultstätte besaß, trug in seiner Hand das Horn der Amalthia (Paus. V, 20, 21; VI, 25, 4). Das Attribut deutet auf die Fruchtbarkeit des elischen Bodens. Heute noch gehört die Landschaft um den Paneios und unteren Alpheios zu den gesegnetsten in Griechenland. Tiefergrundiges Erdreich lagert in den Thälern und Ebenen; alle Höhen auch sind reichlich mit Humus bedeckt und zeigen nur stellenweise den nackten Felsboden. Eine Menge von kleineren Flüssen, Bächen und Rinnsalen bewässert das Land, und keineswegs selten atmosphärische Niederschläge erhöhen die Feuchtigkeit. Rauche Winde werden durch die nördlich und östlich vorliegenden Hochränder Arkadiens abgehalten; nur der weiche West beugt ungehindert die gegen Abend geneigten und geöffneten Fluren. Dementsprechend ist Elis und insbesondere das Alpheiosgebiet verhältnismäßig reich an Vegetation und ausgezeichnet durch einträglichen Feldbau. Weingärten und Kornbushpflanzungen, Getreidefelder und Wiesen bedecken nicht nur die Niederungen und Mühlen, sondern ziehen sich hier und dort hoch an den

Hängen und Terrassen hinauf. Die Höhen sind teils mit mannigfaltigem niedrigem Gehölz und einzelnen Bäumen, teils mit körnlichen, obschon lichten Fichtenwäldchen besetzt. Im Altertum mußten Bannwuchs und Bodenbestellung noch weit reicher gewesen sein. Polybios (IV, 73) betont die Wohlhabenheit der Bevölkerung und ihre Liebe zum Landleben, Strabon (p. 343) hebt die vielen Heiligtümer des Landes hervor und die infolge des Wasserreichtums üppigen Haine, in denen sie gelegen waren. Ein Wald von wilden Ölbäumen beschattete auch Olympias Gründungen und Festspielplätze; der heilige, später mit einer Mauer umhegte Tempel- und Altarbezirk trug daher den Sondernamen ἄλκις ἢ ἄλσος Hau (Pind. Ol. III, 16 f.; VIII, 9; XI, 45; Xenoph. Hell. VII, 4, 29; Strab. p. 353; Paus. V, 10, 1 n. 6).

Ästhetisch betrachtet ist die Umgebung von Olympia freundlich und anmutig. Die niedrigen, ins ganzen weich, im einzelnen jedoch mannigfaltig gestalteten Höhen mit ihrem Baumschlag, das weite, stromdurchzogene Thal, hier durch Kulturen, dort durch Weidengebüsch und einzelne stattliche Pflanzungen auf grüner blumiger Heide belebt, erfreuen das Auge und erheitern den Sinn. Frieden und Beruhigung schöpft der Mensch aus so lieblicher Idylle. Die Beschränktheit des Horizonts lädt zu stiller Sammlung ein; die Geräumigkeit der Ebene, die Lockerheit und geringe Erhebung ihrer Ränder lassen kein Bedrängnis aufkommen.

Lysias bezeichnet Olympia als auf dem schönsten Punkte Griechenlands gelegen (ἐν τῇ καλλίστῃ τῇ Ἑλλάδι, Olymp. 2). Uns befremdet dieses Urteil ein wenig. Wir vermissen jene schneidige und energische und in gewissem Sinne ansehnliche Formgebung, jenen sozusagen aristokratischen Charakter, worauf uns die besondere Schönheit griechischer Landschaften zu beruhen scheint. Doch diese Art von Schönheit traf der Grieche fast aller Orten in Hellas, und Gewohntes verliert bekanntlich den Reiz; die Schönheit einer Hügel Landschaft dagegen mit bewaldeten Kuppen, lachenden Fluren, grünenden Auen trat ihm kaum anderswo so eindringlich entgegen als in dem heiligen Gebiete von Elis. Das war es, was Lysias und seine Landsleute bestach, bestechen mußte. Wir, denen Olympia aus dem Herzen Deutschlands herausgeschnitten und an die sonnige Küste Griechenlands, die groß und winklig gezeichneten kahlen Kämme Arkadiens getrieben scheinen könnte, finden uns durch die Landschaft zwar gleichfalls angenehm berührt, jedoch mußte Bewunderung haben andre Plätze in Hellas.

#### Zur Geschichte Olympias.

Olympia war keine Stadt, sondern nur ein Kultort, an welchem außer den regelmäßigen und gewöhnlichen Opfern in bestimmten Zeitabschnitten



auch besonders festliche dargebracht und zugleich Wettkämpfe abgehalten zu werden pflegten.

Über den Beginn der Opfer und die Einsetzung der Spiele gingen verschiedene Sagen. Nach Überlieferung der Eleier sollte zuerst dem Kronos ein Tempel zu Olympia erbaut worden sein und zwar von den Menschen des goldenen Geschlechts. Als dann Zeus geboren wurde, habe Rhea das Kind den idäischen Daktylen, sonst auch Kureten genannt, zur Bewachung übergeben. Diese seien aus Kreta gekommen, fünf an Zahl; der älteste hieß Herakles. Er habe zur Belustigung mit seinen Brüdern einen Wettlauf angestellt und den Sieger mit einem Zweig des wilden Ölbaums bekrönt (*κλάδω στεφανώσαι κορίνου*). Daher der Beginn der Spiele. Auch den Namen *Ὀλύμπια* soll Herakles denselben bereits gegeben und verfügt haben, daß sie in jedem fünften Jahre abzuhalten seien, weil der Brüder fünf waren. Ferner habe Zeus selber zu Olympia mit seinem Vater Kronos um die Weltherrschaft gerungen und nach dem Siege Wettspiele veranstaltet. Unter anderen sollte bei dieser Gelegenheit Apollon den Hermes im Wettlauf, den Ares im Faustkampf besiegt haben, ein Fingerzeig, daß zu Olympia nicht Hermes, sondern Apollon als vornehmster Vertreter der Athletik galt.

Während diese Legenden lediglich den alten Bestand eines Doppelkultus des Kronos und Zeus, wobei das Fest des letzteren mit Wettläufen junger Männer (*κορίντες*) begangen wurde — die ganze Kureten Sage ist erst auf Grund solcher Zeusfestspiele entstanden —, im Alpheiosthal bezeugen und zugleich hinweisen auf die Existenz ähnlicher Kultfeiern auf der Insel Kreta, besagen andre nicht viel mehr als daß Olympia, von einer Pisaten oder Peloponnesier (*Πισάων, Πισαίων, Πισαίων*) genannten Thalbevölkerung gegründet, frühzeitig die Geltung einer gemeinsamen Fest- und Kultstätte aller Peloponnesier beansprucht und erlangt hat.

Mythische Vertreter der ältesten Alpheiosthalbevölkerung sind Peisos, der Eponymos der Stadt Pisa (*Πισα, Πείσα*; Pindar dagegen: *Πισα*), und König Oinomaos, Sohn des Ares und der Nymphe Harpinia. Dem ersteren wird ausdrücklich die Gründung der Olympien beigelegt, von letzterem ging die Sage, er habe seine Tochter Hippodameia nur demjenigen zur Frau geben wollen, der ihn im Wettrennen besiegte. Wen er überholte, den tötete seine Lanze. Schon eine Reihe von Freiern war so gefallen, da kam aus Lydien Pelops, des Tantalos Sohn. Göttergunst verlieh ihm den Sieg und, da Oinomaos bei der Wettfahrt das Leben verlor, auch die Herrschaft. Als Nachfolger des Oinomaos feierte nun Pelops dem Zeus ein besonders glänzendes Fest (Pind. Ol. I, 65 ff.; IX, 6 ff. — *σεμνὸν τ' ἐπίνευσαι ἀκρατῆριον Ἄλιδος τοιοῦτο βέλτεσσιν, τό δ' ἦ ποτε Λυδὸς ἦρος Πέλωψ ἐξέδρατο κάλλιστον ἔθρον Ἱπποδάμειν*, Paus. V, 1, 6, 7;

Denkmal d. kl. Altertums.

V, 8, 2; VI, 21, 9 f. Hyg. f. 84 u. a.) — Auch der Hippodameia schrieb man die Stiftung eines alten olympischen Festes zu, der Heraia, an denen der Hera in jedem fünften Jahre ein Peplos dargebracht wurde und ein Agon von Jungfrauen (*ἄλλα δρόμου*) stattzufinden pflegte. Das Fest soll von Hippodameia zusammen mit 16 Frauen eingeführt worden sein zum Dank dafür, daß sie Pelops' Weib geworden war. Eine andre Version freilich verlegt die Stiftung erst in die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Königs Damophon von Pisa (Paus. V, 16, 2 ff.).

Möglich, daß wirklich einmal Achäier, wie Ephoros (b. Strab. p. 357) will, Olympia besessen oder selbst gegründet haben, und daß sie es waren, welche die Peloponnesen in das Alpheiosthal trugen (vgl. E. Curtius, Pelop. II, 47; Theokr. XXV, 164, 165; Paus. V, 4, 3; Pind. Schol. Ol. I, 37), wahrscheinlicher aber ist, daß die Achäier bloß als vordorische Hauptbevölkerung des Peloponnes den Besitz zugemutet erhalten haben, und daß Pelops nur deswegen zum Großherren von Olympia proklamiert worden ist, weil dasselbe auf solche Weise allen Peloponnesen als besonders ehrwürdiger Wallfahrtsort erscheinen mußte.

Die gleiche Tendenz liegt der Legende zu Grunde, welche die meiste Anerkennung und weiteste Verbreitung im Altertum gefunden hat, nämlich Herakles, nicht der Kurete, sondern der berühmte Sohn des Zeus und der Alkmene, habe Olympia gegründet und den Agon eingesetzt (vgl. u. a. Pind. Ol. II, 34; VI, 64 ff.; XI, 43 ff.; Polyb. II, 26; Strab. p. 355; Paus. V, 8, 4; Hyg. f. 273). Diese Sage ist entweder von Doriern ausgegangen oder doch den Doriern zu liebe erfunden worden; jedenfalls stellt sie Olympia als Nationalheiligtum der Dorer hin.

Die Kultstätte von Pisa war zugleich Orakelstätte. Diesem Umstande verdankte sie nach Strabon ihren ersten Aufschwung, weniger den Spielen (p. 353: *τὴν δ' ἐπιφάνειαν ἔσχεν ἐξ ἀρχῆς μὲν διὰ τὸ μαντεῖον τοῦ Ὀλυμπίου Διός*). Jamos, Sohn des Apollon und der arkadischen Nymphe Enadne, sollte die Weissagungen dort begründet haben (Pind. Ol. VI, 44 ff.; VIII, 1 ff.; Paus. V, 14, 10; E. Curtius, Altäre von Olympia S. 14 f.).

Der Agon erlangte erst Bedeutung nach Einwanderung der von Oxylos geführten Aitolier in Elis. Das Verhältnis dieser neuen Herren im Peloponnes zu der Nachbarbevölkerung des Alpheiosthals steht nicht fest. Entweder gab es ihnen die Verwaltung des olympischen Heiligtums allein d. h. ganz in die Hand oder raunte ihnen doch einen maßgebenden Einfluß auf dieselbe ein. Ephoros, mit ihm Strabon, Pausanias besagen das erstere<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Eph. b. Strab. p. 357: *παρὰ λαοὺς δὲ (τ. Αἰτωλ.) καὶ τὴν ἐπιμέλειαν τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ὀλυμπίου*. Strab. p. 354 *Αἰτωλοὶ* — καὶ τῆς τε Πισαίας ἀφείλοντο πολλήν,



Wie dem auch sei, die ersten beglaubigten Olympien hat Iphitos von Elis, ein Nachkomme des heraklidenfreundlichen Oxylos, abgehalten. Ihm verdankte Olympia auch das Institut der Ekecheiria. Iphitos vereinbarte nämlich mit Sparta, niemand solle für die Dauer der Festtage (und einige Zeit vorher und nachher, *εποπηνία*) das Gebiet von Elis ungetroffen mit den Waffen in der Hand betreten dürfen. Nach Pausanias sah in dem Heratempel zu Olympia die metallene Scheibe (*ἡ ἱερὰ δίσκος*), auf welcher die Bestimmungen der Waffenruhe (*ἐκεχειρία*; *σπονδαί*, Thukyd. V, 49; *ἑρμῆς*, Hesych. u. d. W.) eingegraben und auch der Name des grossen Spartaners Lykurgos zu lesen war (V, 20, 1; vgl. Plut. Lyk. I, 23)<sup>1)</sup> Wer, sobald die elischen Botschafter, die sog. Spondophoroi aus dem Priesterkollegium des olympischen Zeus (Pind. Isthm. II, 23 f.: *κάρυκες ὀρόν* ... *σπονδοφόροι Κρονίδα Ζηνὸς Ἀλείου*), die heilige Zeit angesagt, die Waffenruhe verkündigt hatten, diesen Bestimmungen zuwiderhandelte, verfiel, einerlei ob Staat ob Privater, in eine genau normierte Geldstrafe und blieb bis zu deren Erlegung unnachsichtlich von der Gemeinschaft des Festes ausgeschlossen (Thukyd. V, 49).

Vernachlässigung zu Iphitos' Einführungen hat nach Pausanias (V, 4, 5, 6) folgendes gegeben. Hellas litt durch inneren Aufruhr und Seuche. Da kam Iphitos der Gedanke, den Gott von Delphi um Erlösung von den Übeln anzugehen. Und Pythia befahl, Iphitos und die Eleier sollten den olympischen Agon erneuern. Das geschah; die Panegyris wurde wieder eingeführt und zugleich die Ekecheiria. Ferner überredete Iphitos die Eleier, dem Herakles zu opfern, den sie bis dahin als ihren Feind betrachtet hatten. Dazu weifs Phlegon noch zu berichten, die Peloponnesier seien anfänglich den Plänen des Eleiers abgeneigt gewesen. Erst Post, Mifewachs und das delphische Orakel hätten den Lykurgos mit seinen Genossen eines anderen belehrt, so daß schließlich doch die Eleier von den Peloponnesiern beauftragt worden seien, den Agon zu veranstalten und den Städten die Ekecheiria zu verkünden. — Die Aufnahme des Herakleskultus in Elis bzw. Olympia scheint oben der Preis gewesen zu sein, um den die Dorier das ihnen von Haus aus fremde Fest anerkannten.

καὶ Ὀλυμπία ὅπ' ἐκείνοις ἐγένετο· καὶ ἡ καὶ ὁ ἀγὼν εὐρημα ἐστὶν ἐκείνων ὁ Ὀλυμπιακός, καὶ τὰς Ὀλυμπιάδας τὰς πρῶτας ἐκείνοι συνέτελουν. Paus. V, 3, 4: ἀλλὰ ἱππῖτος μὲν τὸν ἀγὼνα ἔθηκεν αὐτὸς μόνος, καὶ μετὰ ἱππῶν ἐτίθεισαν περὶ αὐτοῦ οἱ ὀπὸ Ὀξέλου.

<sup>1)</sup> Als dritte Macht, soll nach Phlegon von Tralles Pisa betheilt und durch Kleosthenes, des Kleonikos Sohn, vertreten gewesen sein. Diese beiden Namen in so engem Zusammenhang lassen den Bericht jedoch mehr als verächtlich erscheinen.

An vornehmster Stelle des Altis, unter der Osthalle des Zeustempels zur Rechten des Eingangs, stand ein Bild des Iphitos, wie er von einer Frauengestalt, laut Epigramm der Ekecheiria, bekränzt wurde (Paus. V, 10, 10; 26, 2). Die Eleier hatten in der That allen Grund, ihrem Wohltäter ein derartiges Denkmal zu setzen. Durch den Vertrag mit Sparta war das olympische Fest mit einem Schlage aus einem kantonalen zu einem peloponnesischen geworden. Wer sollte die Olympien des Herrschers Zeus noch misachten, nachdem die Vormacht der Halbinsel, ja bald von ganz Hellas, dieselben unter ihr Protektorat gestellt und so gewissermaßen zu den ihrigen gemacht hatte? Elis selbst aber, welches im Hinblick auf das in verhältnismässig kurzen Fristen sicher abzuhaltende, höchst einträgliche Fest gewiss wenig Versuchung hatte, sich auf kriegerische Unternehmungen, deren Ende sich nicht absehen liess, einzulassen, bekam auf solche Weise bald das Ansehen eines heiligen, unverletzlichen Landes und strich die goldenen Früchte des Friedens in weit reichlicherem Masse ein als jedes andere griechische Staatswesen<sup>2)</sup>.

Die Festfeier des Iphitos ist zuverlässigen Zeugnissen zufolge identisch mit der ersten gezählten Olympiade, fällt also in das Jahr 776 v. Chr. Es siegte Korömbos aus Elis, dessen Grab auf der Grenze von Elis und Arkadien zwischen den Flüssen Erymanthos und Ladon an der Strasse nach Herakla sich erhob; ein Bild in Olympia hatte er nicht. Seit 776 wurde das Fest regelmässig abgehalten. Es begann zugleich die Aufzeichnung der Sieger im Wettlauf und damit die für das griechische Altertum so wichtige Zeitrechnung nach Olympiaden, Abschnitten von je 4 Jahren<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Polyb. IV, 73: λαβόντες παρὰ τῶν Ἑλλήνων οὐχάρισμα διὰ τὸν ἀγῶνα τῶν Ὀλυμπίων (εἰρὰν καὶ ἀπόρρητον φέουσι τὴν Ἥλειαν, ἀπειροὶ παντός ὄντες δεινὰ καὶ πίσης πολεμικῆς περιστάσεως. Ephor. fragm. 15 (Strab. p. 358): ἱππῖτον τε εἶναι τὸν Ὀλυμπιακὸν ἀγῶνα, εἰρῶν ὄντων τῶν Ἥλειων. ἐκ δὲ τῶν τοιοῦτων πῶς ἔστιν λαβεῖν τοὺς ἀνθρώπους· τῶν γὰρ ἄλλων πολεμούντων ἀεὶ πρὸς ἀλλήλους, μόνοις ὑπάρχει πολλὴν εἰρήνην, οὐκ αὐτοῖς μόνον ἀλλὰ καὶ τοῖς ξένοις, ὥστε καὶ εὐαγρόρησι μάλιστα πάντων παρὰ τοῦτο.

<sup>2)</sup> Athen. XIV, 635; Strab. p. 355; Plut. Lyk. I, 23; Paus. V, 8, 6; VIII, 26, 4. — Nach anderer Berechnung fiel das Iphitosfest und die Einsetzung der Ekecheiria schon in das Jahr 884 v. Chr. Plut. a. a. O., vgl. übrigens M. Duncker, Gesch. d. Altert. 3. Aufl. Bd. V S. 283 ff. — Ephoros (fragm. 15, Strab. p. 358) weist die Waffenruhe von Olympia bereits dem Oxylos zu. Pausanias dagegen führt diesen nur als Festveranstalter an. Als frühere Agonothen nennt Paus. ausser dem Kureten Herakles und ausser Zeus (s. oben) noch folgende: Endymion, Sohn des Aethlios, des ersten Königs



Die Pisaten ließen das untergeordnete Verhältnis, in das sie zu den Eleiern geraten waren, nicht ruhen. Immer wieder griffen sie zu den Waffen, die verlorenen Selbstherrlichkeit, insbesondere ihr altes Recht auf die Verwaltung des Heiligtums und die Vorstandschaft der Spiele sich zurückzukämpfen. Der Verlust der Prostatia schmerzte sie umso mehr, als sie sahen, wie die Panegyria von Olympiade zu Olympiade sich großartiger gestaltete und früh schon aus einer peloponnesischen eine panhellenische zu werden versprach (Strab. p. 355: τὸν ἀρχαῖον ὀρτυρεὶς [οἱ Πισταὶ] εὐδοκιοῦντο). Ihre verschiedenen Aufstände waren nicht erfolglos. Das achte Fest konnten die Pisaten unter Ausschluss der Eleier gemeinschaftlich mit Pheidon von Argos, der ihnen gerne zu Hilfe gekommen war, bestellen. Um 660 v. Chr. scheint ein Kompromiß zu stande gekommen zu sein, wonach Elis den einen, Pisa den andern Kampfrichter für die Olympien stellten, das Herafest je acht pisäische und acht elische Frauen besorgen sollten (vgl. Busolt, *Lakedaimon* S. 160 ff.; M. Duncker, *Gesch. d. Altert.* V, 548). König Pantaleon aber von Pisa, des Omphalion Sohn, der Führer der gegen die Spartaner aufgestandenen Messenier, feierte das Fest des Jahres 644 (Olymp. 34) wieder allein. Dieses wurde daher von den Eleiern ebenso wie das achte zu den ἄνομιμας (Ungültige Olympiaden) gerechnet. Olymp. 48 regierte in Pisa Damophon, Pantaleons Sohn. Er erregte den Argwohn der Eleier. Mit bewaffneter Macht erschienen sie vor der Stadt. Damophon verlegte sich auf Bitten und erneuerte die alten Zugeständnisse. Aber schon unter Pyrrhos, Damophons Bruder und Nachfolger, erhoben sich die Pisaten von neuem; diesmal zu ihrem Verderben. Ihre Stadt wurde zerstört; ebenso Makistos, Skillus und Dyspention, die an dem Kriege teilgenommen hatten (Vgl. E. Curtius, *Pelop.* II S. 48. Strab. p. 355. 362. Pans. V, 6, 4; V, 10, 2; V, 16, 2; VI, 22, 2—4. Von Interesse: J. G. A. ed. Rühl Nr. 113. Add. 119).

von Elis (V, 1, 3), des personifizierten Kampfspiels. Durch Endymion sei Klymenos vom Thron gestürzt worden, der, ein Abkömmling des idäischen Herakles, aus Kreta eingewandert den Agon abgehalten und dem Herakles unter dem Beinamen Parastates sowie den übrigen Kureten Altäre zu Olympia (vgl. unten) errichtet habe. Seleno schenkte dem Endymion 50 Töchter. Sie bedeuten die 50 Mondmonate von einem olympischen Feste zum anderen. Schließlich setzte der Vater der Selenetöchter seinen Söhnen Paion, Epeios, Atteos die Herrschaft als Preis eines Wettlaufes aus, wobei Epeios siegte. — Pelops. — Da die Söhne des Pelops über den Peloponnes zerstreut wurden, nach ihm Amythaon, Vetter des Endymion. — Pelias mit Neleus. — Augeas. — Herakles, der Sohn des Amphitryon (V, 8, 1—4).

Mit Wahrscheinlichkeit wird dieses Ereignis, für welches eine bestimmtere Zeitangabe fehlt, Olymp. 50 angesetzt. Die Zerstörung mußte, wenn nicht etwa später eine zweite folgte, eine sehr gründliche gewesen sein, so daß man zu Strabons Zeit behaupten konnte, es habe nie eine Stadt Pisa gegeben, sondern nur eine Quelle des Namens (p. 356). Auch neuerdings wird ihre Existenz bestritten<sup>1)</sup> (vgl. Busolt a. a. O. S. 153).

Pansanias (VI, 22, 1) erwähnt die Stätte von Pisa an der Straße von Harpina nach Olympia unmittelbar nach dem kleinen Gebäude mit dem Pelopschalter unter dem Tempel der Artemis Kordaka. Er habe dort nur Weinpflanzungen vorgefunden, keine Ruinen. Nach Polemon (fragm. 50 ed. Prell.) war der Ort von hohen Hügeln umgeben (τόπος ὅτι ὄρηων ὄχθων περιεχόμενος). Strabon sagt, man zeige die Stadt auf einer Höhe gelegen zwischen den Bergen Ossa und Olympos (p. 356: τὴν δὲ πόλιν ὁρμαινὴν ἐφ' ὄρους δεικνύουσι μετὰ δὲ αὐτῶν ὄρειν, Ὀσσης καὶ Ὀλύμπου, ὁμωνύμων τῆς ἐν Θερμαλῆ). Schließlich erfahren wir noch (Schol. Pind. Ol. XI, 51), daß Pisas Entfernung von Olympia 6 Stadien betrug. — Aus diesen Angaben ist wenigstens so viel zu entnehmen, daß Pisa im Altertum auf den Höhen östlich oder westlich von dem Rinnal, welches unterhalb des heutigen Miraka dem Alpheios zufließt, gesucht worden ist (E. Curtius, *Pelop.* II, 51; Olympia u. Umgeg. S. 16. 17). Der von Strabon angeführte Ossa wird nach Curtius Vorgang gewöhnlich auf dem linken Alpheiosufer angenommen; ob mit Recht, lassen wir dahingestellt (vgl. übrigens Bursian, *Geogr. v. Griechenland* II, 287 Anm. 1). Den Namen Olympos scheint man gewöhnlich auf den ganzen Bergrücken nördlich über Olympia aus τὸ Ὀλυμπίον ὄρος. Xenoph. *Hell.* VII, 4, 14; für wahrscheinlicher aber halte ich, daß Olympos ein älterer, später verdrängter oder in Vergessenheit geratener Name des Kronoshügels ist, der einzigen Höhe, die in Anbetracht ihrer charakteristischen Gestalt wie ihres Verhältnisses zu der Thalebene Anspruch auf eine Bezeichnung erheben zu dürfen scheint, von der sowohl der Beiname des Gottes als der Name der Stätte abgeleitet sind.

Von Olymp. 50 an blieb die Festleitung fast ohne Unterbrechung in den Händen der Eleier. Zwar hatten sie etwa ein Jahrhundert später abermals einen, wie es scheint, bitteren Kampf gegen mehrere triphylische Städte<sup>2)</sup>, bei dem man sich die Pisaten

<sup>1)</sup> Bei Pindar werden Pisa und Olympia identisch gebraucht. — Steph. Byz. Ὀλυμπία ἡ πρότερον Πισα καλομένη.

<sup>2)</sup> Herod. IV, 148. Verhandl. der 25. Versammlung deutscher Philol. u. Schulm. in Halle 1868 S. 70 ff. (Ulrichs): Ulrichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel S. 1 ff.



kann ganz unbeteiligt denken kann, zu bestehen, in dessen nur die Feyer von Olymp. 104 wurde ihnen noch einmal von den vereinigten Pisaten und Arkadern abgesprochen. — Olymp. 175 Sulla ruft die Kämpfer nach Rom. Olymp. 211 = Anolympias des Nero.

Die Aufsicht über den Agon führte anfangs die Person des Landesfürsten allein. Seit Olymp. 50 lag sie den sog. Ελλανοδίκαι ob, die ihres Amtes auf Dienstzeit walteten (Paus. V, 24, 10), nachdem sie vorher während eines zehnmonatlichen Aufenthalts in dem Ελλανοδοκείν am Markte zu Elis über ihre Obliegenheiten wohl unterrichtet worden waren (Paus. VI, 24, 1, 3). Es waren ihrer zunächst zwei. Olymp. 75 steigerte sich ihre Zahl auf neun, indem jede der neun elischen Stammphylen einen Richter stellte. Zwei Olympiaden später (Olymp. 77) kam ein zehnter dazu. Olymp. 106 wuchsen die elischen Phylen auf zwölf und dementsprechend mehrten sich auch die Kampf ordner. Ein unglücklicher Krieg mit den Arkadern reduzierte (Olymp. 104) die Phylen um vier, weshalb auch der Hellanodiken nur mehr acht genossen wurden. Allein Olymp. 108 wurden wieder zehn ernannt, und diese Zahl blieb bis in die Zeit des Pausanias (vgl. Paus. V, 9, 4 ff.; H. Förster, De hellanodikis Olympiciis; Bunsen, Lakodam, S. 160 ff. Über die Funktionen der Hellanodiken vgl. Ersch u. Gruber, Art. Olymp. Spiele § 15). — Eine Anzahl von sog. Ἀλάρται unter einem Ἀλάρταρχη hatte für die äußere Ordnung zu sorgen.

Die Spiele selbst, die mit dem schlichten, gottgefälligen Wettlauf junger Männer begonnen hatten, wurden im Laufe der Zeit höchst mannigfaltig. Olymp. 14 fügte man zu dem einfachen Lauf durch das Stadion den Doppellauf (διτολός), vier Jahre später (Olymp. 15) den Dauerlauf δόλιχος. — Diese Einseitigkeit der Übungen wurde aufgehoben durch Einführung des Ringens und des Fünfkampfes (Olymp. 18). Der letztere (πένταθλον) bestand in der Verbindung von Lauf (δρομος), Sprung (άλμα), Scheiben- und Speerwurf (δίσκος, δισκοβολία — ὄκυν, ὀκύντιον, ὀκύντισμα), Ringen (πύλη). Olymp. 23 brachte den wichtigen Faustkampf (παγκράτιον). — Erst Olymp. 25 (680 v. Chr.) wurde dieser Serie gymnischer Agone der erste hip-pische angeschlossen. Damals sah man zuerst in Olympia das glänzende Schauspiel eines Wagenrennens mit Viergespannen ausgewachsener Rosse (ἄρμα τέθριππον, ἵπποι τέλειοι), ein deutlicher Beweis, daß die Fabel von dem Wettrennen des Pelops und Oinomaos keineswegs sehr alten Datums sein kann. — Nach längerem Zwischenraume kam Olymp. 33 ein merkwürdiges gymnisches und ein zweites hip-pisches Spiel auf, das Wettreiten nämlich (κάλυξ) und das Pankration (παγκράτιον), Ring- und Faustkampf in einem. — Knaben durften zuerst auf dem Sande von Olympia sich zeigen Olymp. 37 und zwar im Wettlauf und Ringen. Olymp. 38 wurde ihnen

auch noch das Pentathlon gestattet, freilich nur einmal. Dagegen traten sie von Olymp. 41 an auch als Faustkämpfer auf. — Vereinerung der Kämpfe war nunmehr nur noch durch Spielarten innerhalb einzelner Gattungen möglich. So führte man dem Olymp. 65 (520 v. Chr.) den Wettlauf Bewaffneter (δελτιῶν δρόμος) ein; Olymp. 70 liefs man Zweigespanne von Mauleseln (αὐτῶν) — Tiere, die nebenbei gesagt in Elis besonders gut gediehen — und Olymp. 71 von Stuten (κόλπος δρόμος) wettrennen, allerdings nur bis Olymp. 84. Olymp. 93 wetttenferten sodann zum ersten Mal Zweigespanne von ausgewachsenen Pferden (ἵππων τέλειων ὁμιλία). Olymp. 99 Viergespanne von Füllen (μύλων ἄρμα) und Olymp. 128 auch Zweigespanne von solchen (ὁμιλία μύλων). Geritten wurde schließlich das Füllen Olymp. 131. — Spät erst, Olymp. 145, gestattete man das Pankration der Knaben. — Musische Agone waren in Olympia ausgeschlossen<sup>5</sup>; den Agon der Heroide und Trompeter (κρητοκόν, σαλπικτοκόν), der Olymp. 96 eingeführt wurde, wird niemand darunter rechnen wollen. (Vgl. Paus. V, 8, 6 ff. Bezüglich der einzelnen Kampfarten vgl. u. a. die anziehende Darstellung Ad. Böttichers, Olympia S. 91 ff.)

Berechtigt zur Teilnahme an den Spielen war jeder freigeborne Grieche ungetrübten Leumunds. Den Römern gestand man nach dem Untergang der griechischen Freiheit das Recht der Mitbewerbung zu unter dem Vorwand, sie seien griechischer Abkunft. Erst spät erlangten auch wirkliche Barbaren den olympischen Kranz. Koroibos aus Elis ist der erste verzeichnete Sieger, der letzte ein Armenier Ardavazd.

Der olympische Agon war ein sog. στεφανίτης, d. h. der Preis bestand lediglich in einem Kranze. Dieser war in Olympia aus einem wilden Ölweig (κλάδος κορίνθου) geflochten. Die Zweige gab der nach Pindar (Ol. III, 13 ff.) von Herakles gepflanzte Ölbaum der schönen Kranze innerhalb der Altis bei der Westhalle des Zeustempels (καλαίραι δὲ Ὀλῆα καλλιστέφανος, Paus. V, 15, 3). Es schnitt sie ein Knabe, dessen beide Eltern noch am Leben zu sein hatten, mit goldenem Messer (Pind. Schol. Ol. III, 60). Nach der oben erwähnten Sage von der Aufführung des ersten olympischen Wettlaufs durch die Kureten (Paus. V, 7, 7) wäre die Bekränzung mit dem Kotinowweig von Anfang an üblich gewesen. Dem entgegen wird berichtet, daß erst Iphitos den Kranz eingeführt habe und zwar unter Zustimmung der Pythia. Der Messenier Daikles soll es gewesen sein, der zuerst bekranzt wurde, Olymp. 7.

Außer dem Kranz und der Bewirtung in dem Hestiatorien (s. unten) ward jedem Sieger auch das Recht zu teil, ein Denkmal seines Sieges in der Altis entweder selber zu errichten oder sich errichten zu

<sup>5</sup> Nur Ol. 211, 3 (Nero) fand ein solcher statt.



lassen. Jedoch erst gegen das Ende des 6. Jahrh. v. Chr. finden wir von diesem Rechte häufiger Gebrauch gemacht.

Die Zeit der Panegyris fiel um den ersten Vollmond nach der Sommersonnenwende<sup>1)</sup>. Anfangs wurden alle Wettkämpfe an einem Tage abgehalten. Nach Olymp. 77 aber (Paus. V, 9, 3) dehnten sich die Feierlichkeiten allmählich auf fünf Tage aus. Am ersten waren die einleitenden Opfer und die Vorbereitungen für die Spiele, wie der Eid vor dem Zeus Horkios und die Prüfung der Knaben und jungen Pferde. Am zweiten folgten die Wettkämpfe der Knaben. Der dritte und vierte Tag verging mit Männer- und Rofskämpfen und den abendlichen Kōmoi der einzelnen Sieger (3: δόλιχος, στάδιον, δίαυλος, πάλη, πυγμαχία, παγκράτιον; 4: ιπποδρομία, πένταθλον, οπλιτών δρόμος). Den glänzenden Schluß des Ganzen bildeten am fünften Tage die Processionsopfer der Sieger und der Festgesandtschaften, worauf ein Festmahl alle Sieger in dem Prytaneion vereinigte (vgl. Holwerda, Arch. Ztg. 1880 S. 169 f.).

Bis zum Jahre 393 n. Chr. scheint das Fest, wenn auch die Beteiligung schon im 3. Jahrhundert keine sehr rege mehr gewesen ist, regelmäßig stattgefunden zu haben. Das Jahr darauf (394) erfolgte auf Grund einer Verordnung Theodosios I. die Einstellung. Jedoch erst unter Theodosios II. (408–450) scheint die Feier definitiv ihr Ende gefunden zu haben. Der Tempel wurde (426) eingeeasert (vgl. Schol. Luc. p. 221 ed. Jacobitz).

Inzwischen waren die Goten unter Alarich in den Peloponnes eingefallen (395). In der Umgegend von Olympia hausten sie längere Zeit. Was von Bronze, Edelmetall und sonstigem kostbaren Material vorhanden war, ist ihnen gewiss zum Opfer gefallen<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Es muß in der That ein geringes körperliches Vergnügen gewesen sein, in dieser Jahreszeit (Anfang Juli) in dem geschlossenen Alpheiosthale von früh morgens bis zum späten Nachmittag barhäuptig (γυμνὴ τῇ κεφαλῇ) und dichtgedrängt bei den Agonen zu sitzen. Nicht einmal für Sitzstufen war gesorgt. Gutes Trinkwasser erhielt Olympia erst spät.

Die alten Ackerbauern des Alpheiosthales haben freilich nicht ahnen können, daß das schlichte Erntedankfest, das sie ihrem höchsten Gotte, hiefs er nun Kronos oder, wie wohl später eingewanderte Völkstämme behaupteten, Zeus, nach eingeführter Kornfrucht darzubringen pflegten, im Laufe der Jahrhunderte den Charakter eines Gemeinfestes der gesamten gebildeten Welt erlangen werde. Eine spätere Verlegung aber war aus religiösen Gründen unstatthaft.

<sup>2)</sup> Wenn es dagegen bei Fallmerayer, Gesch. d. Halbins. Morea I, 135 (vgl. auch Hertzberg, Gesch. Griechenlands unter d. Herrschaft d. Römer III, 398) heisst: »Dieses Dekret des Theodosius haben die Goten

Das vornehmste und wertvollste Werk des Altis aber, das Bild des Zeus aus Gold und Elfenbein, wird schwerlich mehr an Ort und Stelle gewesen sein. Wenn der alte Kult aufhören sollte, so war ja vor allem für die Entfernung des Idols zu sorgen: Cedren (Comp. histor. p. 322B) wird schwerlich die Notiz, unter den im Jahre 475 in dem Palaste des Lauros zu Konstantinopel verbrannten Bildwerken habe sich auch der elephantine Zeus des Phidias befunden, ganz aus der Luft gegriffen haben. Nichts ist in der That wahrscheinlicher, als daß man das sowohl durch materiellen als künstlerischen Wert ausgezeichnete Werk bei Gelegenheit der Verordnung von 394 als Prunkstück in die Hauptstadt des Reiches versetzte.

Den Schleier von Olympias Schicksalen nach dem Jahre 426 haben erst die deutschen Ausgrabungen gelüftet. Die Geschichte zeigt uns, wie vom Ende des 6. Jahrhunderts an slavische Völkerstämme die Halbinsel überschwemmen und feste Sitze dort gewinnen, wie ein mannhaftes Geschlecht von fränkischen Rittern (Wilhelm von Champlitte landet 1205 in der Nähe von Patras. Gottfried Villedarduin) sich das Landes »Morea« bemächtigt, in welchem bereits slavische Namen die antiken verdrängt haben, wie Franken und Byzantiner mit einander ringen, albanesische Kolonien entstehen (14. Jahrh.), Türken und Venezianer sich bedrängen: den Ort, der an sieben Jahrhunderte der Sammelplatz der besten Jünglinge und Männer (Frauen waren von der Panegyris bekanntlich ausgeschlossen) aus allen hellenischen Gauen gewesen war, erwähnt zum ersten Male wieder unter genauerer topographischer Bestimmung Merians topographia Italiae, Frankfurt 1688<sup>3)</sup>.

Der Altertümer und Kunstschatze, die der Boden von Olympia bergen müsse, gedenkt zuerst Bernard de Montfaucon. Unter dem 14. Juni 1733 schreibt

mit Feuerbränden in Olympia selbst vollzogen, so ist das zwar schön, aber ohne jeden Beweis gesprochen. Was sollten denn die zu sehr gescholtenen Goten für ein Interesse haben, ohne strategische Gründe Tempel und Gebäude einznäschern, in denen sie selber bequem wohnen konnten, wohnen wollten? Was sollten sie Massenmorde an Marmorbildwerken begehen, da sie doch des Kalkes weniger bedurften als nach ihnen die immer mehr verbauernde einheimische Bevölkerung und später aussäsig gewordene Fremdlinge? Nicht die alte Kultur zu bekämpfen, noch Propaganda für das Christentum zu machen, waren Alarichs Scharen gekommen, sondern Land und bessere Existenz zu gewinnen (vgl. F. Dahn in der Arch. Zeit. 1882 S. 130).

<sup>3)</sup> Auf einer venezianischen Karte aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts findet sich die Ebene bereits als Echothal, Andifalo, wie sie noch heute heisst, bezeichnet: Bötticher, Olympia S. 41.



er an den zum Bischof von Korfu ernannten Kardinal Quirini: «Mais qu'est ce que c'est tout cela en comparaison de ce qu'on peut trouver dans la côte de la Morée opposée à ces îles. C'est l'ancienne Elide où se célébraient les jeux olympiques, où l'on dressait une infinité de monuments pour les victorieux, statues bas-reliefs inscriptions. Il faut que la terre en soit toute fourcée, et ce qu'il y a de particulier c'est que je crois que personne n'a encore cherché de ce côté là.» Nach ihm beschäftigt unseren Winckelmann der Gedanke, Ausgrabungen in Olympia zu veranstalten. «Ich kann nicht umhin,» heisst es in seiner Geschichte der Kunst des Altertums VIII, 3, 20, «zum Beschlusse dieses Kapitels ein Verlangen zu eröffnen, welches die Erweiterung unserer Kenntnisse in der griechischen Kunst sowohl als in der Gelehrsamkeit und in der Geschichte dieser Nation betrifft. Dieses ist eine Reise nach Griechenland, nicht an Orte, die von vielen besucht sind, sondern nach Elis, wohin noch kein Gelehrter noch Kunstverständiger hindurchgedrungen ist. Dem Gelehrten Fourmont selbst ist es nicht gelungen, in diese Gegenden zu gehen, wo die Statuen aller Helden und berühmten Personen der Griechen aufgestellt waren. . . . Was aber in Absicht der Werke der Kunst das ganze Lacedamonische gegen die einzige Stadt Pisa in Elis, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden? Ich bin versichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig sein, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde. Wie ernst es dem Begründer der modernen Kunstwissenschaft mit seinem Vorhaben war, lehrt eine Reihe seiner Briefe. Aus ihnen erfahren wir auch, daß seine letzte Reise nach Deutschland, die den Lebensfaden des Meisters so unerwartet abschnitt, zugleich den Zweck hatte, Mittel zur Durchführung jenes Planes zu gewinnen. «Eine Nebenabsicht meiner Reise ist, eine Unternehmung auf Elis zu bewirken, das ist: einen Beitrag, um dasselbst, nach erhaltenem Erlaube von der Pforte, mit hundert Arbeitern das Stadium umgraben zu können. Sollte aber Stoppani Papst werden, so habe ich niemand als das französische Ministerium und den Gesandten bei der Pforte dazu nötig; denn dieser Kardinal ist im stande alle Kosten dazu zu geben. Sollte aber dieser Anschlag auf Beirag geschehen müssen, so würde ein jeder sein Teil an den entdeckten Statuen bekommen.» (Brief vom 13. Jan. 1768 an Heyne in Göttingen).

Als Winckelmann sich mit diesen Gedanken trug, war ein Engländer, Richard Chandler, bereits nach Olympia vorgedrungen. Sein Besuch fällt in das Jahr 1766. Chandlers Reisewerk (*Travels in Greece*, Oxford 1776) gibt den ersten neuen Bericht über die Stätte und ihr Ansehen. Ausser einigen römischen Ruinen sah Chandler auch die Reste eines grossen Tempels dorischen Stils. Daß es jener des

Zeustempels waren, lehren die Angaben des nächsten Olympiafahrers, des Franzosen Fauvel (1787). Er bezeichnet die große dorische Ruine, an welcher er das von Pausanias angeführte Baumaterial (Poros) und seines Stückhauerzeug konstatiert, ausdrücklich als den Tempel des Zeus. Die Ruine lag zu Tage, da sie gerade von Einheimischen als Steinbruch benutzt wurde. Fauvels Beobachtungen sind verzeichnet in der Einleitung (*Analyse critique des cartes de l'anc. Grèce etc.*) zu Barthélemy's Voyage du jeune Anacharsis, ferner in Pouquevilles (reiste 1798 bis 1801) Voyage en Morée etc., Paris 1805 und Voyage dans la Grèce, Paris 1820; deutsch von Siedler, Meiningen 1821—1825. In unserem Jahrhundert haben sodann die englischen Reisenden Leake (1805, 1806, *Travels in the Morea etc.*, Lond. 1830—1833; *Peloponnesiaca*, Lond. 1846), Dodwell und Gell (1806, *Dodwell, Classical and topographical tour through Greece*, Lond. 1819; deutsch von Siedler, Meiningen 1821—1822. Gell, *Itinerary of the Morea etc.*, Lond. 1819; deutsch Karlsruhe 1829; *Narrative of a journey in the Morea*, Lond. 1823), und nach längerem Zwischenraume (1813), angeregt durch Quatremère de Quincy, Lord John Spencer Stanhope schätzenswerte Aufklärungen über die Topographie und Baureste der Ebene verbreitet. Stanhopes Werk: *Olympia or topography illustrative of the actual state of the plain of Olympia etc.*, Lond. 1824 ist ausgezeichnet durch die erste von dem Architekten Allason vorgenommene kartographische Darstellung der Stätte und eine Anzahl von Landschaftsbildern.

Im Jahre 1821 ist man auf Winckelmanns Idee zu einer in größerem Umfange mit möglichster Genauigkeit und Vorsicht anzustellenden Nachgrabung in Olympia auf Subskription zurückgekommen; Siedler (*Kunstblatt* 1821 Nr. 2, 3, 4) trat dafür ein. Sein Aufruf hätte jedoch schwerlich Erfolg gehabt, auch wenn ihn der ausbrechende griechische Freiheitskampf nicht übertünnte.

So blieb die Ehre, zuerst erfolgreiche Ausgrabungen bei dem berühmtesten Tempel des klassischen Altertums vorzunehmen, den Franzosen vorbehalten. Der Okkupation Moreas durch Marschall Maison (1828 bis 1831) folgte eine wissenschaftliche Expedition, deren Aufgabe unter andrem auch in der Aufnahme und Untersuchung der Denkmäler des Altertums bestand. Abel Blouet leitete diese Abteilung. Im Verlaufe von wenigen Wochen hatten französische Soldaten die Tempelruine, die seit Fauvels Tagen wieder ganz verschlammmt und überwachsen war, freigelegt, so daß Ausdehnung, Grundform und Aufriss des Gebäudes genau festgestellt werden konnten. Dabei stiefs man, abgesehen von den verschiedensten Architekturteilen, auch auf eine Anzahl von Tempelskulpturen. Das bedeutendste darunter waren drei Metopenplatten mit



Thaten des Herakles in Hochrelief. Eine Platte zeigte die sitzende Athena, ohne Helm, aber mit der Aegis um die Brust. Die Figur gehört in die Darstellung des Stymphalidenabenteuers. Auf der zweiten Platte sah man den von Herakles erlegten nemeischen Löwen. Am besten erhalten aber war das dritte Bild, das die Überwältigung des kretischen Stieres zum Vorwurf hat. Abb. 1285 (auf S. 1060) gibt dasselbe mit den durch die deutschen Ausgrabungen gewonnenen Ergänzungen photographisch wieder. — Trotz der glücklichen Funde wurden die Ausgrabungen der Franzosen plötzlich eingestellt. Den Leitern der deutschen Expedition ist seinerzeit von noch lebenden Zeitgenossen versichert worden, Kapodistrias habe die Fortsetzung der Arbeiten untersagt (vgl. G. Hirschfeld, *Deutsche Rundschau* XIII, 296; Bötticher, *Olympia* S. 60). Was von künstlerischen Fragmenten zu tage gefördert worden war, kam in den Louvre, Aufnahmen und Berichte enthält das Werk: *Expedition scientifique de Morée*, Paris 1831—1838 Bd. I.

Durch die französische Expedition war nun wenigstens der Beweis erbracht, daß in der That noch Kunstwerke im Schoß der Altis ruhten. Der nächste, welcher dieselben zu heben den Willen bezeugte, war Fürst Pückler-Muskau. In einem Schreiben vom 16. Juli 1836 wendet er sich behufs Grundstückserwerbung an L. Rofs, den damaligen Konservator der hellenischen Altertümer, und setzt ihm seine Pläne auseinander. Es ist ihm um eine systematische erschöpfende Untersuchung des Terrains zu thun. Aus dem Gefundenen beabsichtigt er ein Museum an Ort und Stelle zu bilden. »Wo nur das Terrain untersucht wäre, folgte dem Altertumsforscher der Gärtner auf dem Fuße, und im Augenblicke, wo die Altis ihren letzten unterirdisch verborgenen Schatz hergegeben hätte, wäre sie auch schon mit möglichst restaurierten (sic) Altertümern in einen paradiesischen Garten umgewandelt.« Die Unterhandlungen führten nicht zum Ziel.

Später kam Rofs selber auf die alte Hoffnung zurück, die Mittel zu einer Olympiengrabung durch Beiträge erhalten zu können. Allein die Summe, welche auf seinen Aufruf (Mai 1853 von Halle aus) hin ansammlungslos, war so gering, daß sie Rangabe und Bursian kaum ausreichte zur Untersuchung des Heraion bei Argos.

Ein Jahr vor Ross' Aufruf hatte Ernst Curtius in der Singakademie zu Berlin seinen vielgenannten Vortrag über Olympia gehalten (*Olympia*. Ein Vortrag Berl. 1852). Seit Jahren war die Bioflegung der Altis das Osterumcuseo dieses poetischen Altertumsforschers gewesen. Auch jener Vortrag gipfelte in dem Wunsche, »den heiligen Boden der Kunst« wieder frei zu sehen von des Alpheios Kies und Schlamm. Der Wunsch ging in Erfüllung dank dem unermüdlichen Elfer von Curtius, dem warmen Interesse, das der nunmehrige deutsche Kronprinz für das Unter-

nehmen hegte, der opferwilligen Begelagerung für alles Ideale, welche nach Begründung des neuen deutschen Reiches die Vertreter unserer Nation erfüllte. Die Verhandlungen mit Griechenland, welche zum Abschlusse zu bringen der preussischen Regierung nicht geglückt war (1854), nahm 20 Jahre später mit besserem Erfolg die Reichsregierung auf. Im Frühjahr 1874 begab sich Curtius als Spezialbevollmächtigter nach Athen, und am 13./25. April ward zwischen der kaiserl. deutschen und der königl. griechischen Regierung eine Übereinkunft abgeschlossen, mit welcher Deutschland das Recht eingeräumt wurde, Ausgrabungen auf dem Gebiete des alten Olympia zu veranstalten. Deutschland trage alle Kosten des Unternehmens. Griechenland erwerbe das Eigentumsrecht an allen Erzeugnissen der alten Kunst und an allen anderen Gegenständen, welche die Ausgrabungen zu tage fördern würden. Deutschland stehe auf fünf Jahre vom Zeitpunkt der Entdeckung jedes Gegenstands an gerechnet das ausschließliche Recht zu, Kopien und Abformungen aller Gegenstände zu nehmen.

Die Ratifikation der Übereinkunft von Seite der griechischen Landesvertretung verzögerte sich bis zum 30. Oktober/11. November 1875. Das Ausgrabungswerk aber begann am 4. Oktober 1875 und währte bis zum 20. März des Jahres 1881. Ausgrabungsberichte erschienen regelmäßig in den entsprechenden Jahrgängen der *Archäologischen Zeitung*, die Funde dagegen sind publiziert und erläutert in dem nach Jahrgängen (Campagnen) geordneten Werk: *Die Ausgrabungen zu Olympia*, Berlin 1876—1881, V Bde.; I herausgeg. von E. Curtius, F. Adler, G. Hirschfeld; II von denselben; III von E. Curtius, F. Adler, G. Trost; IV von denselben; V von E. Curtius, F. Adler, G. Trost, W. Dörpfeld. Vgl. *Die Funde von Olympia*, Ausgabe in einem Bande, Berlin 1882.

Bevor wir das Kapitel schließen, dünkt es uns zweckmäßig, den Leser in dem wiedergefundenen Olympia zu orientieren.

Der auf Taf. XXVI im Maßstabe von 1:2000 gegebene Situationsplan, entnommen aus *Funde von Olympia* Taf. XXIX. XXX (= Taf. XXXI. XXXII Bd. V der Ausgrabungen), zeigt das bis auf das antike Niveau freigelegte Terrain weiß, gelb dagegen ist alles noch austehende Terrain gehalten.

Die Grundrisse aller Gebäude und Mauerwerke aus griechischer (alterer) Zeit sind schwarz gefüllt; ebenso die aller Bauwerke aus römischer Epoche, die keine nachweisbaren älteren Unterbauten haben. Dagegen sind römische Anlagen, welche ältere erweitert oder umgestaltet haben, mit unausgefüllten Konturen (helleren Grundrissen) gegeben.

Alles Wasser (Läufe und Bassins) ist durch blaue Farbe bezeichnet; einfache blaue Linien bedeuten Wasserleitungen, doppelte Wasserableitungen.



Altäre sind durch den Buchstaben *A* notiert, Brunnen durch *B*.

Die blau gedruckten Zahlen mit den Zeichen + oder - bezeichnen die Höhenlage über oder unter dem als 0-Punkte angenommenen Stylobato des Zeustempels.

Die sog. *Altis* stellt sich als ein annähernd quadratischer Raum von etwa 200 m Länge und 175 m Breite dar. Ihre Grenze bildete im Westen, Süden und Osten eine Mauer, die zum größten Teil noch verfolgbar ist, im Norden der Kronion mit einer seinem Fuße abgewonnenen Terrasse.

Als Centrum des ganzen Platzes springt die nach allen Seiten freiliegende elliptische Grundgestalt des großen Zeustempels in die Augen.

In gerader Linie westlich von demselben gewahrt man ein dünngebautes Fünfeck mit turmhusartiger Erhöhung inmitten und einem gegen Südwesten gerichteten Thorvorbau, das Heroon des Pelops.

Südlich von dem Pelopion erstreckt sich in westöstlicher Richtung der Tempel des Zeus, nördlich von dem Pelopion in gleicher Orientierung das Heiligtum der Hera. Die Distanz des letzteren von dem Pelopion ist geringer als jene von dem Pelopion zu dem Zeustempel.

Der von einer Säulenhalle umzogene Rundbau westlich von dem Pelopion und Heroon, dem letzteren aber näher, ist das Philippeion, eine wohl erst von Alexander dem Großen vollendete Stiftung Philipps II. von Makedonien.

Das geräumige, durch Mauerwerk verschiedener Zeiten vielfach abgeteilte Rechteck, welches schief auf die Nordwestecke des Heroon stößt, ist das Prytaneion.

Zu der Terrasse am Fuße des Kronion führen Stufen hinauf. Sie liegt 3–4 m über dem Fußboden der übrigen *Altis* und ist mit einer Anzahl von Gebäuden besetzt, deren Fronten sämtlich gegen Süden gerichtet waren.

Der westlichste Bau, eine große Halbkreisnische (*Exedra*) mit vorliegendem Wasserbassin, ist der monumentale Abschluß einer von Herodes Attikos nach Olympia geführten Wasserleitung.

Zwei kleine Oblongbauten, die neben einander gereiht folgen, sind *θησαυροί* (Schatzhäuser), errichtet von verschiedenen Gemeinden zur Vergütung von Weihgeschenken. — Die mit Strebepfeilern versehene Mauer im Rücken der Schatzhäuser hatte den Zweck, das Erdreich des Kronion abzustützen.

Unterhalb der Terrasse hart an dem Stufenbau und zwar etwa bei dem zweiten Knick, den derselbe von Westen her macht, gewahrt man den dritten Tempel der *Altis*, jenen der Göttermutter Rhea. Er ist bedeutend kleiner in seinen Abmessungen als die beiden anderen und gegen Südosten orientiert.

Die Ostseite der *Altis* wird in ihrer größten Ausdehnung von einer Säulenhalle eingenommen, von der aus man den heiligen Platz mit seinen Beilichkeiten und Denkmälern wohl überschauen konnte. Der Name der Halle kommt von ihrem angeblich siebenfachen Echo.

Zwischen ihrer nördlichen Schmalseite und dem Stufenbau der Thesaurenterrasse führt ein zunächst offener, weiterhin überwölbter Gang in das Stadion, dessen Westwall mit seiner Böschung die Reste einer älteren, der Echohalle parallelen Portikus überdeckt. Das Stadion selbst ist nur zum kleinsten Teil ausgegraben. Es liegt von ihm wenig mehr frei als die Ablaufstelle und das Ziel.

Südlich und südöstlich von der Echohalle läßt der Plan einen Bankomplex erkennen, dessen Grundrisse teils schwarz gefüllt, teils schraffiert, teils weiß gelassen sind. In griechischer Zeit erhob sich hier ein Bauwerk, dem gegen Westen, Norden und Süden eine Säulenhalle vorgelegt war. In römischer Zeit wurde dieses sicherlich öffentliche Gebäude, dessen Bezeichnung *Leonidaion* wir indessen für unrichtig halten, durch ein mit Atrium und Peristyl ausgestattetes Wohnhaus überbaut, während gegen Westen eine neue Vorhalle geschaffen wurde. Eine in dem Hause aufgefundenene Bleiöhreninschrift trägt den Namen des Kaisers Nero. Die Mauern des sog. Nerohauses sind schraffiert gegeben; die weißen Grundrisse dagegen bezeichnen Bauten, die in spät-römischer Zeit unter teilweiser Überbauung des Nerohauses nördlich und östlich an dasselbe sich angeschlossen. Der backsteinerne Achteckbau hart an dem Rand des mittelalterlichen Alpciobettes war eins der wenigen Ruinen, welche jederzeit das Terrain von Olympia kennzeichneten.

Während Echohalle und Pseudoleonidaion von der Ostallianmauer nach einwärts lagen, befanden sich die Südanlagen der *Altis* außerhalb der Flucht der Südallianmauer und zwar um deren Mittelstrecke gruppiert.

Als Rathaus (*Bulenterion*) ist erkannt eine nach Osten orientierte, hier durch eine Säulenhalle verbundene Gebäudetrias, bestehend aus zwei parallelen, mit Apsiden geschlossenen Langbauten und einem verhältnismäßig kleinen quadratischen Mittelbau. Der trapezförmige Hof, welcher östlich an die Vorhalle stößt, stammt aus später Zeit; ebenso das triumphbogenähnliche Thor, dessen Fundamente in der Nähe gefunden worden sind.

Südlich von dem Bulenterion sind ferner freigelegt worden Ost- und Westende einer zweischiffigen Halle, die gegen Norden geschlossen, nach Süden, Westen und Osten geöffnet ist. Der antike Name dieser »Südhalle« ist unbekannt.

Auch die beiden Räume im Westen des Bulenterion, von denen der nördliche der *Altis* zugekehrt ist, hat man bis jetzt nicht zu bestimmen vermocht.











Den westlichen Abschluß der Altis bildete lediglich eine Mauer. Sie läßt sich fast noch in ihrer ganzen Ausdehnung verfolgen. Weder von innen noch von außen schloß sich ein Gebäude unmittelbar an sie an. Drei Pforten gewährten Ein- und Auslaß: ein einfacher Durchgang ungefähr in der Mitte und je ein Thor mit viersäuliger Vorhalle gegen die beiden Enden der Strecke (im Plan als Pforte, Nordthor und Westthor bezeichnet).

Die ansehnlichsten Profanbauten Olympias lagen außerhalb der Altis zwischen der Temenoswestmauer und dem Kladeos, der im Altertum sein Bett noch jenseits der in ihrem Verlauf und ihren Resten angegebenen Futtermauer hatte.

Eine von Süden nach Norden gerichtete Straße trennt diese Außenbauten vom Peribolos, während sie unter sich wieder durch zwei westliche Straßen geschieden werden, von denen die eine auf die »Pforte«, die andre auf das Südwestthor mündet.

An der Straße zu dem letzteren liegt gegen Süden das größte Bauwerk Olympias. Etwa zwei Drittel desselben sind aufgedeckt. Außen war es nach allen vier Seiten von Säulen umstellt. Sein Inneres, in römischer Zeit umgebaut, zeigt Säle, Gemächer, kleinere Höfe um einen großen, mit Wasser und Gartenanlagen verzierten Haupthof.

Nordwärts von diesem »Südwestbau« folgt eine Gebäudegruppe, in welcher, abgesehen von den Fundamenten einer schmalen, im Plan als »antiker Bau« bezeichneten Halle, folgende Einzelbauten zu unterscheiden sind: ein tempelcella-ähnliches, nach Osten orientiertes Oblongum, das den Unterbau einer schon von den Franzosen entdeckten byzantinischen Kirche darstellt; ein kleines gegen Westen geöffnetes Quadrat mit einem Kreisbau in seinem Innern, auf Grund von Altarinschriften als Heroon bezeichnet; drittens ein griechisches, ursprünglich aus neun Räumen bestehendes Haus, das in römischer Zeit gegen die Altis hin durch ein Peristyl mit vielen Kammern ringsum erweitert worden ist.

Im Norden des zur »Pforte« führenden Weges erstrecken sich mit einander verbunden die Anlagen der Palästra und des Gymnasion. Die erstere, ein auf den bezeichneten Weg mit zwei Säulenhallen geöffnetes Quadrat von Zimmern und hallenartigen Räumen um einen Säulenhof, ist fast ganz ausgegraben, von dem Gymnasion dagegen nur die der Palästra anliegende Südhalle, Anfang und Ende der 210,51 m langen Osthalle, und ein zwischen beide eingeschobenes, dem Nordwestthor der Altis gegenüber liegendes Propyläon.

Außerdem sind auf diesem Außengebiet noch zwei römische Thermen zum Vorschein gekommen, eine kleinere Anlage westlich von dem erwähnten Heroon bei der neuen Kladeosbrücke und eine größere nördlich von dem Prytaneion an der Ostseite der langen

Süd-Nordstraße. Die schon länger bekannte, überwölbte Backsteinruine am Westfuß des Kronion ist ein Teil dieser größeren, übrigens nur wenig freigelegten Badeanstalt.

Dieses die Grundzüge des Bildes, welches uns die deutschen Ausgrabungen von dem Olympia des Altertums gegeben haben. Aber auch ein Olympia des frühesten Mittelalters haben dieselben aufgezeigt<sup>1)</sup>.

Es ist schon erwähnt, daß ein antiker Bau außerhalb der Altis zur christlichen Kirche eingerichtet angefundenes worden ist. Inschriften aus dem Fußboden desselben und Technik sprechen dafür, daß diese schon mit antikem Material (Philippeion, Exedra) bewerkstelligte Umgestaltung noch im 5. Jahrhundert stattgefunden hat. Die Bevölkerung aber, welche hier dem neuen Gottesdienste oblag, wohnte in Olympia selbst. Denn gewiß gehören die zahlreichen, mit antiken Steinplatten oder großen Hohlziegeln angelegten Christengräber, die teils noch unter dem antiken Niveau, teils in diesem selber, außerhalb und innerhalb der Altis zu tage kamen, zum großen Teil schon derselben Periode an, in welcher auch das Gotteshaus entstand.

Außerdem hat Olympia kaum lange nach dem Aufhören des heidnischen Kults und der Spiele eine Befestigung erhalten.

Das unmittelbar auf dem antiken Boden errichtete Festungswerk hatte einerseits den Zeustempel zur Basis, der also damals noch aufrecht gestanden haben muß, anderseits die sog. Südhalle. Zwei Schemelmauern, deren eine, bei der Nordostecke des Tempels ansetzend, nach kurzer Strecke südwärts einbog, deren andere von der Südwestecke direkt auf die Südhalle zulief, schlossen das Viereck. Als Baumaterial dienten fast nur antike Werkstücke, für die östliche Mauer hauptsächlich von dem Metroon und der Echohalle, sowie zahlreiche Basen aus der Osthalfe der Altis, für die westliche Säulen- und Gebälkteile des Südwestbaus, des Bulentorion, der Schatzhäuser von Megara (XI) und Gela (XII). Die Stärke der Befestigung, welche, um das darin enthaltene Material zu gewinnen, vollends abgetragen werden mußte, betrug durchschnittlich 3 m, ihre ursprüngliche Höhe aber ist unbekannt<sup>2)</sup>. Denn ein späteres Geschlecht hat die Mauern zum Teil wieder eingeebnet und überbaut.

Als aber die bescheidenen Wohnräume dieser letzten olympischen Einwohnerschaft hergestellt wurden, lag

<sup>1)</sup> Vgl. zu dem Folgenden: Ausgrabungen von Olympia II, 18; III, 1. 30; Funde von Olympia S. 28, Taf. XXI; G. Hirschfeld in d. deutsch. Rundschau XIII, 305 ff.; A. Bötticher, Olympia S. 32 ff.; Bücking, Über eine geol. Untersuch. von Olympia, Sitzungsberichte d. Berl. Akad. 1881 S. 315 ff.

<sup>2)</sup> Im Süden betrug sie noch 4 m.



der Zeustempel bereits in Trümmern. Denn die Wände der Häuser zogen sich nicht nur über die Reste der Festungsmauer, sondern auch über diese Trümmer hinweg und enthielten außer anderen antiken Stein- und Ziegelfragmenten, die roh durch Lehm verbunden waren, auch viele Bruchstücke der Bildwerke des Tempels. Aller Wahrscheinlichkeit nach war derselbe infolge eines Erdbebens zusammengebrochen. Seine Säulen liegen in einer Weise nach den Seiten hinausgeworfen und in ihre Bestandteile zerfallen, wie es wohl nur elementare Gewalt zu Stande bringt. In der That verzeichnet die Geschichte in der hier in Betracht kommenden Periode zwei Erdbeben, die auch den Peloponnes hart mitgenommen haben, jenes vom Jahre 521 und das noch gewaltigere des Jahres 551.

Nach dieser Zeit also war Olympia noch von einer herabgekommenen Bauernschaft bewohnt, die rings die Felder bestellte. Wie lange aber ihr Dorf zwischen den Ruinen des Zeustempels und jenen der Echoballe Bestand hatte, wissen wir nicht; nach Münzfunden zu urteilen, jedenfalls in das 7. Jahrhundert hinein.

Der völlige Untergang Olympias war ein Werk vereinter Naturkräfte. Es begann mit einem großen Erdbeben des Kronion, der das Heraion und die Exedra überschüttete, und dem Ausbruch des Kladeos aus jener Futtermauer, die ihn während des Altertums glücklich von den Bauten im Westen der Feststätte zurückgehalten hatte. Fortgesetzte Abwitterungen von dem Berge bedeckten allmählich alle an seinem Südfuße gelegenen Ruinen; der Kladeos aber nahm, nachdem er erst das Terrain außerhalb der Altis gewonnen und versandet hatte, seinen Lauf für lange Zeit in südöstlicher Richtung durch die Altis selbst und ließ so die noch vorhandenen Baureste und Basen nebst Festungs- und sog. Slavenmauern unter seinen Sandmassen und Kiesablagerungen vollständig verschwinden. Die Höhe der Deckschicht, welche durch die Ausgrabungen zu beseitigen war, betrug durchschnittlich 5 m, an tiefer gelegenen Punkten, wie östlich von dem Pseudoleonidaion und bei dem Südwestbau, sogar bis zu 7 m. Auch der Alpheios schließlich hat sich als schlechter Hüter des heiligen Bodens erwiesen. Während der Kladeos ihn verschlammte, rissen ihn im Osten die ungestümen Hochwasser des Alpheios stückweise mit sich fort. Derart sind namentlich der Hippodromos mit seiner Apsis und wohl auch die Agnaptoshalle zu Grunde gegangen.

#### Pausanias' Periegesis<sup>1)</sup>.

Zweck dieses Kapitels ist keine Apologie unseres Hauptberichterstatters über Olympia, sondern die

<sup>1)</sup> Vgl. außer »Ausgrabungen« und Böttichers »Olympia« passim Michaelis, Arch. Zeitung 1876

bereits gegebenen Bestimmungen nunmehr zu recht fertigen und neue beizufügen, zugleich eine Reihe von Dingen gleich hier zu erledigen, deren Kenntnis auch nach den Ausgrabungen noch in der Hauptsache auf Pausanias beruht.

Wir verfolgen zu diesem Zwecke die Periegesis desselben in ihrem Zusammenhang.

Nach einem Abriss der elischen Geschichte (V, 1, 1—5, 2) enthalten die Eliaka zunächst einige Angaben über die Landschaft südlich von Olympia (Triphylien). Über Skillas wird der Leser an dem Typaion vorbei olympiawärts an den Alpheios geleitet (V, 5, 3 ff.). V, 7, 1 ff. Bemerkungen über den Fluß.

V, 7, 6 ff. Der eigentlichen Periegesis gehen Nachrichten über die Stiftung und Entwicklungsgeschichte, die Ordnung und Leitung der Spiele voraus. S. oben.

V, 10, 1 ff. Nach Nennung des heiligen Haines Beschreibung des Zeustempels und seines Bildes.

V, 13, 1 ff. Pelopion — Innerhalb des Altis befindet sich auch ein dem Pelops geweihtes Tempelchen. Denn dieser ist unter den Heroen an Olympia von den Eleiern ebenso vorzugsweise geehrt wie Zeus unter den übrigen Göttern. Es liegt nun das Pelopion zur Rechten des Eingangs in den Zeustempel gegen Norden, von dem Tempel so weit absteigend, daß dazwischen Statuen und Weihgeschenke Aufstellung gefunden haben. Es erstreckt sich aber, ungefähr von der Mitte des Tempels beginnend, bis zu dessen Opisthodom und ist mit einer Einfassung aus Stein umgeben, während im Innern Bäume angepflanzt und Statuen aufgestellt sind. Der Eingang in dasselbe ist von Westen her.

Die gegebene Ortsbestimmung, die von dem Zeustempel als bekanntem Punkt ausgeht, läßt nichts zu wünschen übrig, ist vielleicht pedantisch detailliert. Sie verrät deutlich, daß der Schriftsteller so gut weiß wie wir, daß Orientierungen schlechthin mit »links« oder »rechts« wertlos sind. Er sagt: κατὰ δεξιὰν τῆς εἰσοδοῦ πρὸς ἀντιπὸν βορέαν.

Unsere Reste des Pelopion sind gering. Von dem dorischen Propyläon, das der Anlage erst eine architektonische Physiognomie gab, sind nur mehr die Fundamente und die Aufgangsrampe zu sehen, die Einfriedigung läßt sich nur noch in unbedeutend-

S. 162 ff.: P. Hirt, De fontibus Pausaniae in Eliacis; E. Curtius, Altäre von Olympia, Abhandl. d. Berl. Akad. 1881, Abh. VII (Separatabdr. 1882); G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 97 ff. (vgl. dazu Schubart, Fleckeisens Jahrb. 1883 S. 469 ff. 1884 S. 94 ff.; Trenk, ebend. 1883 S. 631 ff.; Brunn, ebend. 1884 S. 23 ff.); K. Purgold, Olymp. Weihgesch. in »Hist. u. philol. Aufsätze«, Festg. an E. Curtius; K. Lange, Haus und Hof, Exkurs I; Fr. Richter, De thesauris Olympiae offosis; Chr. Schorer, De Olympicarum statuis.



den Quaderresten verfolgen, der Grubhügel (τόπος), welcher den Kern des Ganzen bildete und schon zur Zeit, da die steinerne Einfassung aufgeführt wurde, stark zusammengeschmolzen war, ist gegenwärtig auf eine flache Erhebung von 1—2 m über der Altis reduziert.

Herakles, der Sohn des Amphitryon, soll das Pelopion gegründet haben (vgl. Apollod. II, 7, 2); auch er war ja im vierten Grade ein Abkömmling des Pelops. Gesagt wird auch, er habe dem Pelops in die Grube (ἐς τὸν βόθρον) geopfert. Geopfert wird demselben auch jetzt noch von den jährlichen Beamten<sup>1)</sup>. Das Opfertier ist ein schwarzer Widder. Von diesem Opfer erhält der Priester (ἰερεὺς) keinen Anteil, nur der Hals wird herkömmlich dem sog. Xyleus (Ξυλεῖ) gegeben. Dieser Xyleus gehört zu den Dienern des Zeus und es liegt ihm das Amt ob, Gemeinden und Privaten um einen festgesetzten Preis das Opferholz zu liefern, das nur von der Silberpappel, von keinem anderen Baume genommen wird. Wenn aber jemand, sei es ein Eleier oder ein Fremder, von dem Fleisch des dem Pelops geopfertem Tieres ißt, so ist ihm der Zutritt in den Zentempel verweigert. Der Kult des Pelops war wie der aller Heroen ein Totenkult. Daher das Verbot, das Heiligtum der Gottheit ohne vorhergehende vorschriftsmässige Reinigung zu betreten, daher auch der gegen Abend orientierte Eingang und die dunkle Farbe des Opfertieres, dessen Blut man in eine Grube fliessen liess. Die Opferstätte scheint, nach im Boden vorgefundenen Resten von Asche und Kohle zu schliessen, südlich von dem Erdhügel gewesen zu sein.

V, 13, 8 ff. Großer Zeusaltar (ὁ τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου βωμός, β. ὁ μέγιστος, ἢ μέγας β., ὁ βωμός). — »Der Altar des olympischen Zeus liegt ungefähr gleich weit entfernt von dem Pelopion wie von dem Heiligtum der Hera, jedoch vorwärts von beiden (προκειμένος μέντοι καὶ πρὸ ἀμφοτέρων).«

Diese Angabe berechnete, den Altar etwas nördwestlich von der Stelle zu erwarten, wo seine Reste wirklich zum Vorschein gekommen sind. Indessen die leichte, an Ort und Stelle ganz irrelevante Verschiebung des wirklichen Verhältnisses, die sich Pausanias durch Einbeziehung des Heraion zu Schulden kommen läßt, wird mehr als aufgewogen durch die Knappheit und Sicherheit, mit der er auf solche Weise über zwei Punkte zugleich, über die Lage des Altars und des Heraion, Auskunft gibt. Sein »vorwärts« besagt erst soviel als »ostwärts«, nachdem ein Tempel mit in Betracht kommt, dieser selber aber konnte, in solchen Zusammenhang gebracht, nur westlich von dem Altar und nördlich von dem Pe-

lopion gesucht werden; auch eine Verwechslung von Heratempel und Metroon war so ausgeschlossen.

Allen, was von dieser heiligsten und ältesten Gründung Olympias auf uns gekommen ist, sind schwache Überbleibsel ihrer aus unbehauenen Steinen hergestellten Einfassung, oder was wohl richtiger ist, Fundamentierung, die eine mit ihrer langen Axe nach Norden gerichtete Ellipse ergeben. Bezüglich alles Weiteren sind wir auf Pausanias angewiesen. Gegründet sollte der Altar sein von dem klaischen Herakles oder Heroen des Landes. Er erhob sich in zwei Absätzen. Der unterste (κρητήρ) hatte einen Umfang von 125 Fufs und hiefs die Prothyia. Stufen aus Stein führten zu beiden Seiten — doch wohl den Langseiten — auf ihre Plattform hinauf. Hier war es Brauch, die Schlachtung der Opfertiere vorzunehmen. Dann trug man die Schenkel auf den oberen Absatz, d. h. den eigentlichen Altar hinauf, und verbrannte sie dort. Dieser bestand ganz aus Opfertasche, auch seine Stufen; sein Umfang betrug 32 Fufs. Bis zur Prothyia durften auch Jungfrauen hinaufgehen, ebenso Frauen, wenn nicht gerade Panegyris war, von der sie ja ausgeschlossen waren. Von der Prothyia aber weiter hinauf zu steigen, war nur Männern gestattet. Geopfert wurde dem Zeus auch ausser der Festzeit sowohl gelegentlich von Privaten als auch täglich von dem Staate Elis. Alljährlich aber am Nennzehnten des Monats Elaphios nahmen die Priester (ἰερεῖς) die Asche aus dem Prytaneion, mischten sie mit Alpheioswasser und strichen sie so über den Altar. Die Höhe desselben belief sich zu Pausanias' Zeit auf 22 Fufs und gab so weithin Zeugnis von dem »Alter und Eifer des Dienstes« (E. Curtius).

V, 14, 4 ff. Altarperiege.

Nachdem einmal des größten Altars Erwähnung geschehen, soll auch eine Erörterung über sämtliche Altäre in Olympia gegeben werden. Pausanias will sich dabei an die Reihenfolge halten, in welcher die Eleier auf den Altären zu opfern pflegten (ἐπακολουθήσει δὲ ὁ λόγος μοι τῇ ἐς αὐτοὺς τάξει καὶ ἔστιν ἡλείοι θύειν ἐπὶ τῶν βωμῶν νομιζουσιν).

Gemeint ist der in Olympia gebräuchliche allmonatliche Umgang des Opfers von einem Götteraltar zum andern, bis dasselbe wieder auf den ersten Altar zurückkehrte, wo der Umgang von neuem begann.

Den Rundgang eröffnete, wie zu erwarten, eine Spende an Hestia. Ihr Altar stand in dem Prytaneion. Hier also ging das Opfer allmonatlich aus, hier ging es nach vollendeter Runde wieder ein.

Dem Hestiaopfer folgte, wie gleichfalls eigentlich selbstverständlich, das Opfer der ersten olympischen Gottheit, des Zeus. Man brachte es ihm in seinem Tempel.

Aus Pausanias wird aber auch klar, auf welchem Prinzip im übrigen die Opferfolge beruhte, so dafs

<sup>1)</sup> Pind. Ol. I, 90. νὸν δ' ἐν αἰμακούριαις ἀγλααῖσι μέμικται, Ἀλφεῖοι πόρῳ κλισίῃς, τοῦτον ἀμφιβόλον ἔχων πολυδυνάτω παρὰ βωμῷ (Zeusaltar).







Bild des Zeus von dem ansetzenden Schmutz zu reinigen, vor Beginn ihrer Arbeit jedesmal zu opfern. Curtius schließt daraus mit Recht, daß der Altar dem Goldelfenbeinbilde nicht fern gewesen sei.

Athena (Ἀθηνᾶς καὶ ἄλλος βωμὸς πλησίον τοῦ ναοῦ).  
Artemis (παρ' αὐτόν).

Altar von Gestalt einer abgestumpften Pyramide.  
Alpheios und Artemis (μετὰ δὲ τοὺς καταλεγ-  
μένους).

Alpheios (τοῦτον δὲ οὐ πόρρω).

Zeus Areios und Hephaistos (παρὰ δὲ αὐτόν).

Herakles Parastates und Altäre seiner vier  
Brüder (μετὰ τοῦτον).

Zeus Herkeios,

Zeus Keraunios,

bei dem Hause des Oinomaos<sup>1)</sup>, das nach  
V, 20, 6 links an dem Wege von dem großen Altar  
zu dem Zeustempel lag.

Altar der unbekannten Götter (ἀγνώστων  
θεῶν).

bei dem Altar des olympischen Zeus.

Zeus Katharsios und Nike (καὶ μετὰ τοῦτον).

Zeus Chthonios (καὶ αὐθις).

Altäre aller Götter.

Hera Olympia (καὶ).

Wahrscheinlich der Altar im Süden des Heraion.

Apollo und Hermes (μετὰ δὲ τοῦτον).

Homonoia (ἑπεξῆς).

Athena (καὶ αὐθις).

Göttermutter (δὲ δὲ Μητρόν θεῶν).

Wahrscheinlich der Altar im Westen des Heiligtums. Wenigstens sind metallene Schallbecken dort  
gefunden worden.

Hermes,

Kairos,

beide ganz nahe (ἐγγύτατα) dem Eingang in  
das Stadion.

Herakles, unbestimmt ob Kurete oder der Alk-  
mene Sohn.

nahe dem Schatzhaus der Sikyonier. Als  
dieses ist das westlichste der ganzen Reihe erkannt.  
Daneben gegen die Exedra zu kam die Ruine des  
Altars zum Vorschein.

Ge, Aschenaltar,

auf dem sog. Gaios (ἐπὶ δὲ τῇ γαίᾳ καλούμενῳ),  
wo in älterer Zeit auch ein Orakel der Ge war.

Themis,

bei dem sog. Stomion (ἐπὶ δὲ τοῦ ὀνομαζομένου  
Στομίου). Die Opferfolge schließt unseres Bedünkens  
jede andre Lage dieser aufs engste zusammengehörigen  
Altäre (vgl. E. Curtius, Altäre S. 14 f.) als an den  
Hängen des Kronion aus. (G. Hirschfeld, Arch. Ztg.  
1882 S. 123 (vgl. Ausgrab. III, 23) denkt an den Vor-  
hügel über dem Heraion.

Zeus Kataibates,

bei dem großen Aschenaltar, rings umzäunt<sup>2)</sup>,  
Dionysos und Chariten,

bei dem Temenos des Pelops.

Altar der Musen (μετὰ δὲ, vgl. E. Curtius a. a. O.  
S. 8).

Altar der Nymphen (καὶ ἐπεξῆς τούτων).

Altar aller Götter,

in der sog. Werkstätte (ἐργαστήριον) des Phaidias,  
einem Gebäude außerhalb der Altis. Kehnte man  
wieder in die Altis zurück, so lag ihm das Leonidalon  
gegenüber. Das Leonidalon aber erhob sich außer-  
halb des heiligen Bezirks bei dem Prozessions-  
eingang in die Altis, durch welchen allein die Festzüge ihren  
Weg nahmen. Dieses Gebäude war die Stiftung  
(ἑνδύματα) eines Einheimischen, namens Leonidas.  
Zur Zeit des Pausanias pflegten die römischen Statt-  
halter von Griechenland bei Gelegenheit der Spiele  
darin zu wohnen. Getrennt war es von dem Fest-  
thor durch (um) eine Straße; denn was bei den  
Athenern ein Gäfchen heißt, bezeichnen die Eleier  
als Straßes<sup>3)</sup>.

Die dem Ergasterionaltars unmittelbar voran-  
gehende Opferstation ist bei dem Pelopion, die  
nächstfolgende fixierte bei dem Opisthodom des  
Zeustempels zur Rechten, d. h. im Südwesten des  
Tempels. Zwischen diesen beiden Stationen nun,  
die innerhalb der Altis einander gegenüber liegen<sup>4)</sup>,  
befand sich jene des Ergasterion, aber außerhalb.  
Man hat dieselbe also westlich von der Weststis-  
mauer zu suchen. Dort bildete sie den Wendepunkt

<sup>1)</sup> τοῦ δὲ Καταβάτου Διὸς προβέβηται μὲν παντα-  
χόθεν πρὸ τοῦ βωμοῦ φράγμα. ἔστι δὲ πρὸς τῇ βωμῷ  
τῇ ἀπὸ τῆς τέφρας τῇ μεγάλῃ, μνησθῆναι δὲ τις κ. τ. ἄ.

<sup>2)</sup> Diese topographisch wichtige Stelle lautet:  
ἔστι δὲ οἰκημα ἐκτὸς τῆς Ἀλτῆς, καλεῖται δὲ ἐργ-  
αστήριον Φειδίου, καὶ ὁ Φειδίας καθ' ἑκάστην τοῦ ἀγλά-  
ματος ἐνταῦθα εἰργάζετο. ἔστιν οὖν βωμὸς ἐν τῇ οἰ-  
κῇματι θεοῖς πᾶσιν ἐν κοινῷ, ὅπισθ' ἀνιστρέφοντι  
αὐθις ἐς τὴν Ἀλτιν ἔστιν ἀπαντικρὺ τὸ Λεωνίδαϊον  
(wie wir mit Kuhn statt τοῦ Λ. zu lesen vorziehen).  
Τὸ δὲ ἐκτὸς μὲν τοῦ περιβάλλου τοῦ ἱεροῦ τὸ Λεωνί-  
δαϊον, τῶν δὲ ἐσθίων πεποιήται τῶν ἐς τὴν Ἀλτιν  
κατὰ τὴν πομπικὴν, ἢ μόνῃ τοῖς πομπέουσιν ἔστιν  
ὁδὸς τοῦτο δὲ ἄνδρὸς μὲν τῶν ἐπιχωρίων ἔστιν ἀνι-  
στῆμα Λεωνίδου, κατ' ἐμὲ δὲ ἐς αὐτὸ Ρωμαίων ἐσφά-  
ζοντο οἱ τὴν Ἑλλάδα ἐπιτροπεύοντες, διέσπικε δὲ αὐτὴν  
ἀπὸ τῆς ἐσθίων τῆς πομπικῆς. τοὺς γὰρ δὴ ὑπὸ Ἀθη-  
ναίων καλουμένους στεγνωπῶς ἀγῶνις ὀνομαζοῦσιν οἱ  
Ἥλαιοι.

<sup>3)</sup> Beide Altargruppen scheinen sich auch liturgisch  
entsprochen zu haben. Bei dem Pelopion (d. h. im  
Nordwesten des Zeustempels): Dionysos und Chariten,  
Musen, Nymphen. Im Südwesten des Tempels: Aphro-  
dite, Horen, Nymphen.

<sup>1)</sup> ἐνθα δὲ τῆς οἰκίας τὰ θεμελίδια ἔστι τοῦ Οἰνομάου.



des Opfers, das zu ihr von Osten kam, von ihr nach Osten zurückkehrte, um weiterhin die Altäre im Süden des Tempels und der Altis zu begehen. Da nun aber die ganze Nordhälfte des westlichen Aufsengebiets ausgeschlossen ist<sup>1)</sup>, anderseits ein Blick auf den Plan genügt, um den Gedanken abzuweisen, der Südwestbau könne je als Werkstätte bezeichnet worden sein, so finden wir uns bezüglich des Ἐργαστήριον Φειδίου mit seinem Altar aller Götter auf die Gebäudegruppe beschränkt, die zwischen Palastra und Südwestbau inmitten liegt.

Pausanias hat es angezeigt gefunden, an diesem Opferwendepunkt topographische Aufschlüsse zu geben, die, wie es scheint, nicht minder auf seine Gesamt- als auf seine Altarperiegese berechnet sind. Wenn man von dem Ergasterion wieder in die Altis zurückkehrt, so liegt ihm das Leonidaion gegenüber. Dieses aber befindet sich noch außerhalb der Altis bei dem sog. Festungthore, getrennt von demselben durch eine Straße.

Der Zusammenhang der Opferfolge ergibt, daß nur eine Rückkehr durch das Südwestthor gemeint sein kann. Hier finden wir denn auch in der That ein Gebäude, das vollkommen den Bedingungen entspricht, die wir nach Pausanias an das Leonidaion zu stellen haben, den Südwestbau. Er liegt außerhalb der Altis nahe bei dem Thore, aber von ihm getrennt durch jene Südnordstraße, welche die ganze Westmauer entlang geht, und hat in griechischer Zeit einen Umbau erfahren, infolge dessen es zum vornehmsten Wohngebäude Olympias geworden ist. In dem Südwestbau haben wir also notwendig das Leonidaion, in dem Südwestthor die ἐοδος κοινὴ zu erkennen.

Pausanias' Angaben genügen aber auch, Pompeythor und Leonidaion unabhängig von dem Monatsopfer zu bestimmen<sup>2)</sup>. Nur an einer Stelle rings um die Altis finden wir noch einmal das von ihm bezeichnete topographische Verhältnis, bei dem Nordwestthor. Allein dieses unterscheidet Pausanias, wie wenn er einer Verwechslung hätte vorbeugen wollen, auch ausdrücklich von der ἐοδος κοινῇ; einmal heißt es ἡ ἐοδος ἡ ἐν τῷ τοῦ πυλῶνος πύλῳ (V, 15, 8), das andermal (V, 20, 10) ἡ ἐοδος ἡ κατὰ τὸ πύλῳ.

<sup>1)</sup> Dasselbe ist erstens ganz von den Anlagen der Palastra und des Gymnasion bedeckt, zweitens dürfte, wenn hier wirklich ein Altar zu begehen gewesen war, derselbe sicherlich dem nordwestlichen (letzten) Opferdistrikt zugeteilt gewesen sein.

<sup>2)</sup> Einen Beleg hierfür gibt u. a. C. Lange, Haus und Halle S. 331, indem er bezüglich des Südwestbaues und des entsprechenden Thores Bötticher und Hirschfeld folgt, das Ergasterion dagegen ganz gegen die Opferordnung in dem Buleuterion ansetzt.

Das sog. Nerohaus dagegen lag so wenig außerhalb der Altis als das Prytaneion und die Echohalle. Es öffnete sich auf dieselbe mit drei Thüren. Sind diese später einmal zugemauert worden, so beweist das nur eine Eingangsverlegung, nicht, daß das Gebäude außerhalb des Peribolos stand<sup>3)</sup>. Das Porosfundament, das im Westen des Hauses von der Echohalle nach Süden zieht, ist in dem Situationsplan mit Recht als Fundament einer Säulenhalle aufgefaßt worden. Sie ersetzte die zu Grunde gegangene des entsprechenden griechischen Bauwerks und betonte so von neuem den alten zwischen der Altis und ihren Südostanlagen bestehenden Zusammenhang.

Was schließlich die Altis-Südseite betrifft, so hatten auch deren Anlagen direkte Zugänge von der Altis<sup>4)</sup> und waren nie gleich dem Südwestbau durch eine Straße von dem Peribolos abgeschnitten.

Daß das Festungthor sich vor den übrigen durch Stättlichkeit ausgezeichnet habe, sagt Pausanias nicht. Im Gegenteil, wir vermuten, wie schon angedeutet, daß seine Angaben auf die Unterscheidung des Thores mitberechnet sind. Jedenfalls genügt das selbe, so wie es uns der Befund kennen gelehrt hat, vollkommen seinem Zweck — daß Wagen und Pferde in die Altis einziehen durften, wird nirgends berichtet — und entbehrte auch des künstlerischen Schmuckes nicht. Zwei Zwischenstützen in antis, nach innen rechteckig, nach außen zu Halbsäulen abgerundet, zerlegten die Thoröffnung in drei je 1,30 m breite Einzelpforten, deren Thüren nach außen aufschlugen. Dem Thore selbst war ferner gegen Westen ein Prostylon von vier Säulen (Zwischenweiten 1,90 m) vorgelegt. — In römischer Zeit ist über das Thor ein Aquädukt auf Backsteinbögen, deren Reste noch vorhanden sind, hinweggeführt worden. Vgl. Ausgrabungen III Taf. XXXVIII. IV Taf. V.

Die gleiche Anlage hatte das Thor bei dem Prytaneion oder Gymnasion. Von dessen Aufthum ist jedoch gar nichts mehr erhalten.

Noch haben wir die Werkstätte des Phidias zu fixieren. Wenn man von ihr wieder in die Altis zurückkehrt, so lag ihr das Leonidaion gegenüber (ἀντιπύλον, scil. τοῦ ἔργαστηρίου), sagt Pausanias. Wir haben dieselbe daher in dem sog. antiken Ban oder, wie längst schon geschehen ist, in der byzantinischen Kirche zu erkennen, nicht in einem der beiden Bauwerke, die den nördlichen Flügel der zwischen Palastra und Leonidaion liegenden Gebäudegruppe bilden. Wenn man zur Zeit des Pausanias noch die Werkstätte des Meisters des Zeus

<sup>3)</sup> Sehr richtig bemerkt von C. Lange u. a. O. S. 332.

<sup>4)</sup> C. Langes Behauptung, u. a. O. S. 339, das ἐν τῷ Ἀκρεῖ V, 15, 1 passe ebenso gut auf den langen Westbau wie auf den südlichen Doppelbau, ist daher zu bestreiten.



bildes zeigte, so muß dieselbe ein recht solides Bauwerk gewesen sein. In dieser Vorstellung werden wir bestärkt durch die Erwägung, daß das Haus, in welchem so viel kostbares Material, ein nicht unbeträchtliches Tempelvermögen, der Verarbeitung harter, ein wohl verwahrtes und verwahrbares gewesen sein muß, kein Atelier gewöhnlicher Art, sondern Atelier und eine Art Schatzhaus zugleich. Als weitere Eigenschaften setzen wir voraus eine gewisse Geräumigkeit und Lichtfülle. Allen diesen Anforderungen entspricht nur die byzantinische Kirche, keineswegs der antike Bau. Dieser Corridor von etwa 57 m Länge und nur ungefähr 7 m Tiefe, dessen Rückwand als Futtermauer für das nördlich anstoßende, ca. 1 m höher liegende Terrain gedient hat (Ausgrab. V S. 21), würde schwerlich auch als οἶκος bezeichnet worden sein, sondern vielmehr als οὐδός, als welche sie sich schon durch ihr Verhalten zu dem nördlichen Terrain und zu der frequenten heiligen Straße, die hier auf das Pompenthor mündete, zu erkennen gibt.

#### Aphrodite,

ein der Altis, wenn man über das Leonidaion hinaus seinen Weg nach links nimmt (ἐν τῇ Ἀλτὶ τοῦ Λεωνίδαίου πρὸς μέλλοντι ἐς ἀριστερόν).

#### Horen (μετ' αὐτῶν).

#### Nymphen (καλλιτέραναι).

nahe dem Kofinosbaum oder der θάλας καλλιτέραναι, die bei dem Opisthodrom rechts stand (κατὰ δὲ τὸν ὀπισθόδρομον μάλιστα ἔστιν ἐν δεξιᾷ περικλῶς κήπος). — Da unsere Ansicht ist, daß Pausanias nur dann vom Standpunkt des Wanderers spricht, wenn zugleich die Richtung genau gekennzeichnet ist, so heißt uns dieses ἐν δεξιᾷ: auf der (jedermann bekannten) rechten Seite des Tempels.

Einer der hier genannten Altäre ist gleich innerhalb des Pompenthores auf der Tempelerrasse etwas östlich von den Stufen, die zu ihr hinaufführen, noch erhalten. E. Curtius (Altäre S. 26) möchte ihn den Kranzjungfrauen zuweisen.

#### Artemis Agoraias (ἐν τῇ Ἀλτὶ μὲν — ἐν δεξιᾷ δὲ τοῦ Λεωνίδαίου).

Pausanias geleitet nun seinen Leser, nachdem er ihn zuerst von dem Leonidaion links auf die Tempelerrasse geführt hat, rechts die Straße entlang, an der die vielen Basen aufgereiht stehen. An dieser Straße waren auch die Altäre der Artemis und der beiden nächstfolgenden Gottheiten gelegen.

#### Despoina (πεποίηται δὲ καί).

#### Zeus Agoraios (μετὰ δὲ τοῦτον).

Wo Zeus und Artemis als Agoragottheiten Verehrung fanden, hat man mit Recht auch eine Agora vorausgesetzt. Sie ist aber in unserem Situationsplan ganz willkürlich eingezeichnet oder beschränkt. Was soll eine Sonder-Agora in der Altis?

Wenn hier von Agora die Rede sein kann, so ist es eben die ganze Altis.

Einer der letztgenannten Altäre steht bei dem Eingange in das Buleuterion.

#### Apollo Pythios,

vor der sog. Proedria (πρὸ δὲ τῆς καλουμένης Προεδρίας).

Die Proedria glaubt man allgemein in dem großen Basament vor der Echohalle ungefähr dem Zeusaltar gegenüber gegeben. Die Opferordnung widerspricht diesem Ansatz. Die Altäre dort wurden satzungsgemäß nach jenen vor der Zeustempelfronte, vor jenen um die Schatzhausterrasse absolviert. Nachdem das Opfer einmal durch das Pompenthor in die Altis eingezogen ist, kann es dorthin nicht noch einmal zurückkehren. Die Proedria ist vielmehr in der Fortsetzung unseres Weges zu dem Hippodrom zu suchen. Denn dorthin begibt sich von der Proedria aus das Opfer, und daß dessen Weg ein zusammenhängender, ist zur Genüge konstatiert, sagt uns Pausanias selber<sup>1)</sup>. Nun lag aber der Hippodrom südöstlich von der Altis; seine Basis erstreckte sich, wie es scheint, unmittelbar hinter dem sog. Nerohaus oder Oktogon von dem Stadionsüdwand gegen den Alpheios hinab (vgl. Olympia und Umgegend S. 30; Arch. Ztg. 1882 S. 121, Skizze). Zwischen diesem südöstlichen Aussenterrain und der Altargruppe der Agoragottheiten an der Westoststrecke des Pompenweges müssen wir also die Proedria annehmen<sup>2)</sup> und zwar nach Westen frontiert (πρὸ) und in der Nähe eines Weges zu dem Hippodrom. Es ergibt sich uns also als das gesuchte Denkmal die griechische Südosthalle, bzw. deren Ersatzbau aus römischer Zeit, und nicht als „langgestreckte Basis“, sondern, wie schon nach dem Zusatz καλουμένη zu erwarten war, als wirkliches Bauwerk stellt sich die Proedria dar, sei es nun, daß darunter nur die Vorhalle als Sitzplatz in Olympia mit der Ehre des Vorsitzes ausgezeichneten Personen verstanden wurde, sei es, was gewiß richtiger, das Haus der Proedria, d. h. der Hellanodiken. In dem einen wie in dem andern Sinne gefaßt, ist die Anlage vorzüglich situiert. Hier vereinigten sich die beiden Schenkel der Pompenstraße, jener von dem Leonidaion und der andere von dem Zeusaltar; hier mündete nach Ausweis der Opferfolge ein Weg von dem Hippodrom; hier saß man sozusagen in dem Knotenpunkt des Stadion und Hippodrom einerseits und der Altis andererseits<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> IV, 14, 10: τῇ δὲ τῶν τῶν ἡλείων ἐς τὰς θυσίας συμπερινοστούντα τὸν λόγον.

<sup>2)</sup> Schon G. Hirschfeld a. a. O. S. 123 vermutet ganz richtig: Proedria — nahe dem Buleuterion —.

<sup>3)</sup> Diese vorzügliche Lage ist nie verkannt worden. Sie hat nicht wenig zu der Täuschung beigetragen,



Dionysos (καὶ μετ' αὐτὸν),

kein alter Altar und nur von Privaten gestiftet.

Zeus Moiragetes,

am Wege zu den Abblaufschranken der Pferde

(ὅντι δὲ ἐν τῇ ἀφῆσιν τῶν ἵππων).

Dieser Weg aus der südöstlichen Altis zu dem Hippodrom konnte nur gegen Süden von der Pompeistraße abzweigen. Links auf der Tempelarea wurde zuerst geopfert; der Durchgang ferner zwischen Echohalle und Proedrie war in römischer Zeit verbaut und überhaupt kein geeigneter Platz für eine Altarreihe.

Das römische »Festthor« liegt also in der That an oder doch in unmittelbarer Nähe einer alten Thorstelle, auf welche übrigens schon die Hallen ringsum sicher schließen ließen. Hier betraten die Gäste aus Osten und Süden die Altis. Nur als πομπόφωροι hatten auch sie sich von der Seite des elischen Hauptweges, des heiligen, zu bequemen, dessen Mündung durch das einzig großartige und ansehnliche Leonidaion, das bessere Gegenüber des Zeustempels, und eine nördlich anliegende Halle (»antiker Bau«) wo möglich noch wirkungsvoller gestaltet war. Seiner Anlage nach entsprach das alte Proedriathor gewiß den beiden andern.

Moiren (Μαῖες),

Altar von langlicher Gestalt (ἐπιμήκης).

Hermes (μετὰ δὲ αὐτόν).

Zeus Hysistos,

zwei Altäre (καὶ δύο ἐφεσῆς).

Poseidon Hippios,

Hera Hippiä,

in der Athesis, und zwar in der Mitte des Hypaethron derselben.

Dioskuren (πρὸς δὲ τῷ κίον).

Ares Hippios,

Athena Hippiä,

»zur einen und zur andern Seite des Eingangs in den sog. Schnabel« (ὀμφαλον).

Tyche,

Pan,

Aphrodite,

»wenn man in den Schnabel selbst hineingeht«.

Nymphen (Νύμφαι),

ganz innen im Schnabel (ἐνδοτάτω δὲ τοῦ ὀμφαλοῦ).

dass der Bau das Leonidaion sei, das Pausanias einmal zum Ausgangspunkte seiner Führung nimmt. Vgl. Ausgrabungen IV S. 48 (Dörpfeld): »Die Stelle des abgebrannten Leonidaion bot einen zu einem derartigen Neubau sehr geeigneten Bauplatz; er lag in der Nähe des Festthores und unmittelbar vor der Ostfront des Zeustempels und gewährte in einer oberen Etage eine gute Aussicht auf den heiligen Hain wie die Kampfplätze.«

Artemis,

wenn man von der Agnaptoshalle, einem Bauwerk nach seinem Architekten benannt, zurückging, zur Rechten<sup>1)</sup>.

Der Reihe von der Proedria zu dem Hippodrom mag der überbaute Altar des spätromischen Balenterionhofes angehören.

Es folgen nun die Altäre des letzten Opferbezirkes, des nordwestlichen.

Kladeos,

geht man wieder durch das Prozessionsthor in die Altis hinein, hinter (ὀπίσθεν) dem Heraion. Unter letzterem Ausdruck scheint die ganze Strecke von dem Pelopioneingang zu dem Prytaneion verstanden zu sein.

Artemis (καὶ).

Apollon (μετ' αὐτοῦ).

Artemis Kokkoka (τέταρτος).

Apollon Thermios = Thesmios (πέμπτος).

Pan.

Es liegt aber vor dem sog. Theekoleon (Θερκολεῖον) ein Gebäude. In dem Winkel dieses Gebäudes (τοῦτου δὲ ἐν γωνίᾳ τοῦ οἰκηματος).

Pausanias sagt nicht ausdrücklich, daß die beiden hier genannten Bauten außerhalb der Altis gelegen waren, stellt ihnen aber in dieser Hinsicht das Prytaneion entgegen: τὸ πρυτανεῖον δὲ ἡλείους ἐστὶ μὲν τῆς Ἀλτεως ἐντός.

Das Haus der Therköloi oder Theoköloi erkennt man ziemlich allgemein in dem halb griechischen halb römischen Gebäude nördlich der byzantinischen Kirche. Mit Recht. Der Theekoleon markiert zusammen mit dem Opisthodom des Heraion und dem Prytaneion den letzten Opferbezirk, und zwar ist das durch den Theekoleon markierte Opfer nach jenem auf den Altären »hinter dem Heraion« eingeordnet. Der Theekoleon kann daher nur im Nordwesten von Olympia außerhalb der Altis<sup>2)</sup> gesucht werden. Dort liegen nun aber Gymnasion und Pallästra. Es muss also auch noch der Nordflügel der Gebäudegruppe um die byzantinische Kirche zu dem Opferbezirk geschlagen gewesen sein. Aber auch nur von dem Nordflügel läßt sich dies noch annehmen.

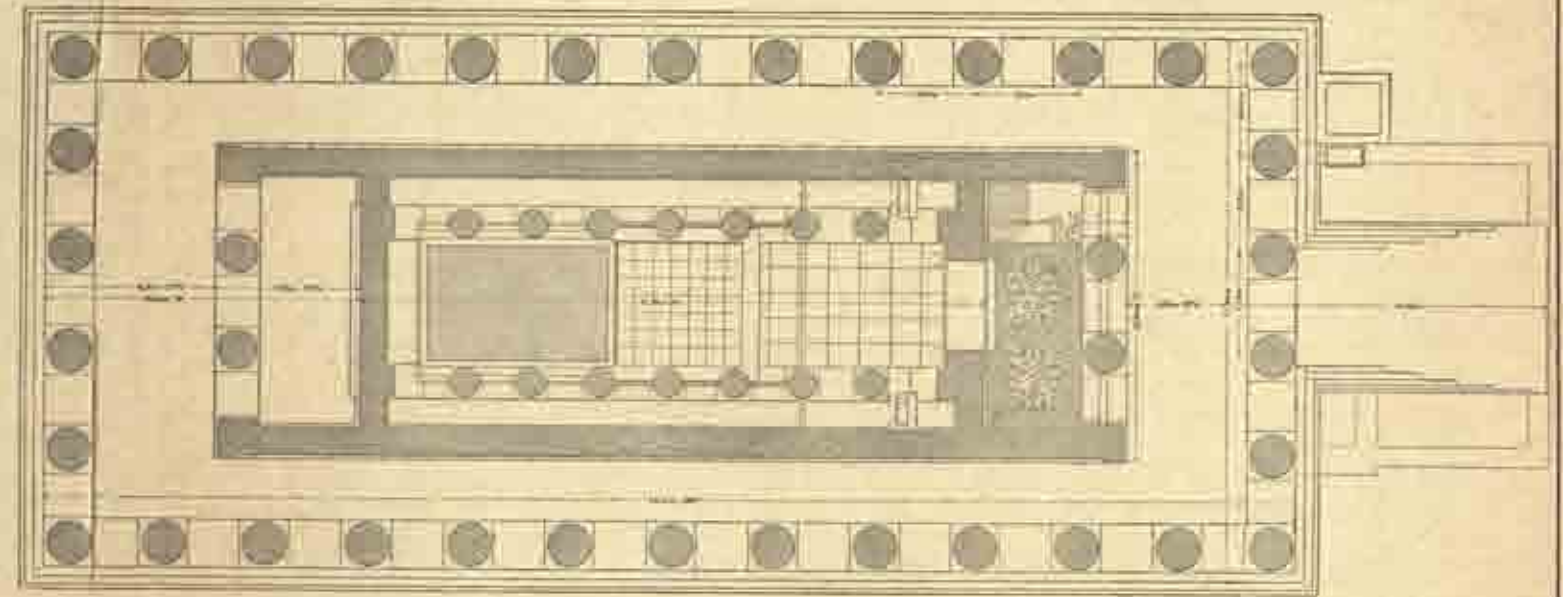
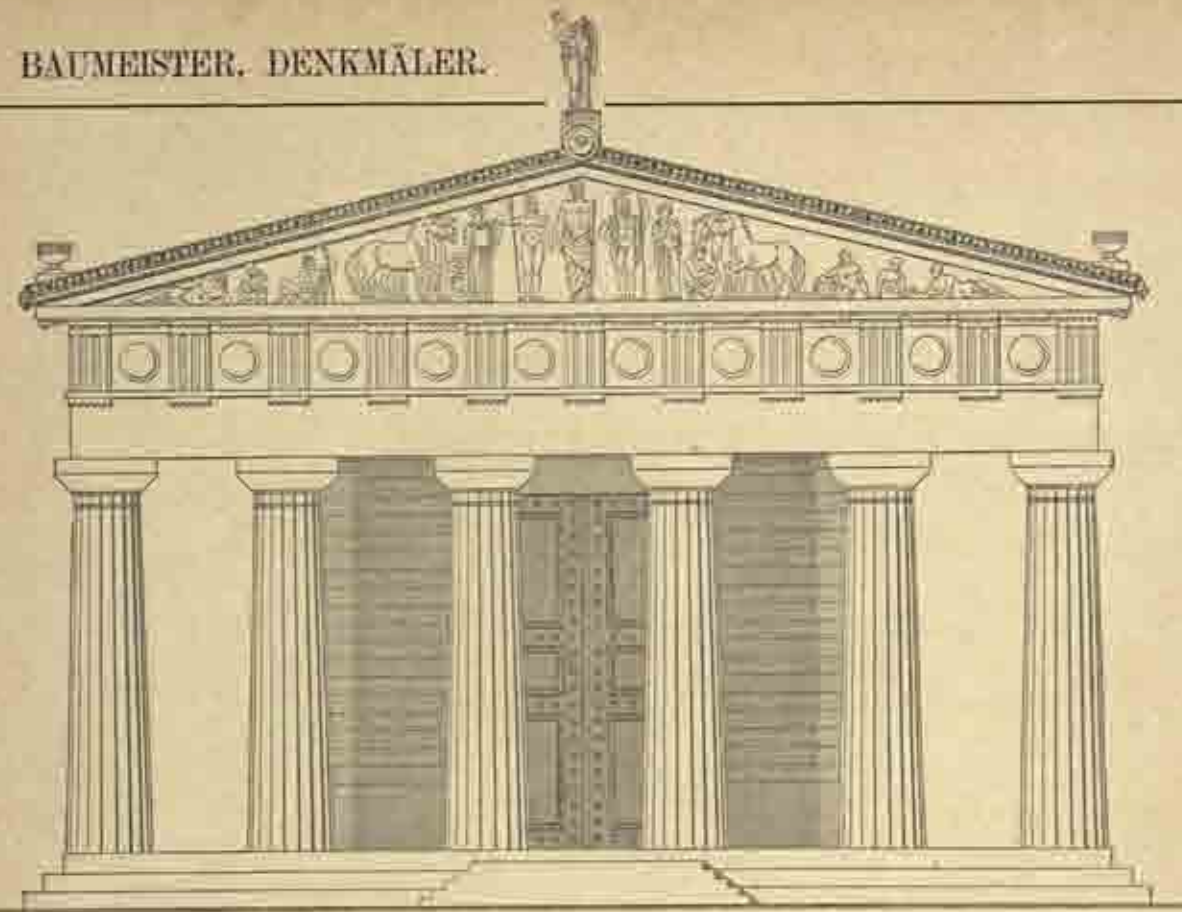
Derselbe besteht nun aus einem größeren und einem kleineren Gebäude. Das größere zerfällt in zwei Abteilungen. Die ältere westliche enthielt ur-

<sup>1)</sup> V. 15, 6: ἀπὸ δὲ τῆς στοᾶς, ἣν αἱ ἡλείαι καλοῦσιν Ἀγνάπτου, τὸν ἀρχιτέκτονα ἐπονομαζόντες τὸ οἰκοδομήματι, ἀπὸ ταύτης ἐπανάσονται ἐστὶν ἐν δεξιᾷ.

<sup>2)</sup> Dies, ganz abgesehen von der adversativem Bemerkung des Pausanias bezüglich der Lage des Prytaneion, schon deshalb, weil in der betreffenden Gegend innerhalb überhaupt kein Raum zur Verfügung steht.

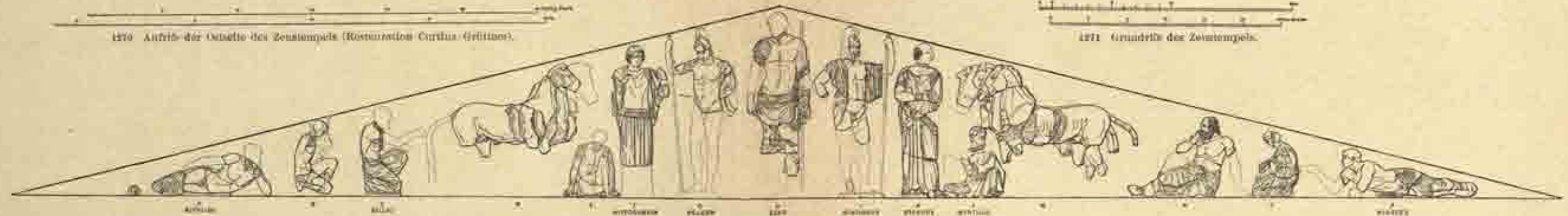




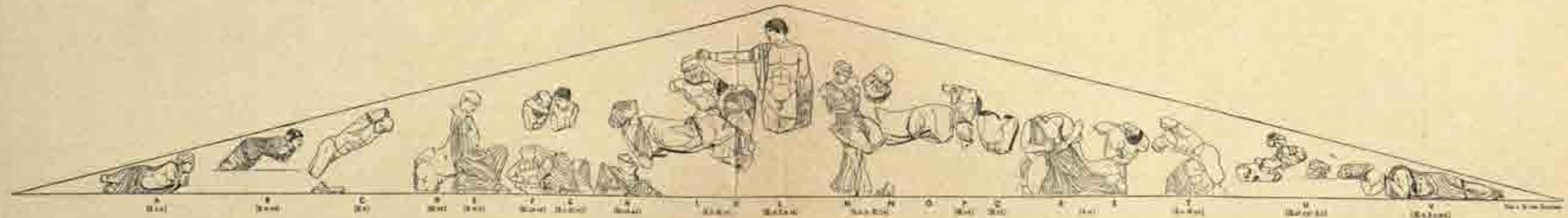


1270 Aufriß der Ostseite des Zeustempels (Restoration Curtius Hellner).

1271 Grundriß des Zeustempels.



1272 Ostliches Giebfeld, restauriert nach Treu.



1273 Westliches Giebfeld, zusammengestellt nach Treu.





sprunglich acht um einen quadratischen Hof, in welchem außer der Pflasterung aus Porosplatten noch ein wohl erhaltener Brunnen zu sehen ist<sup>1)</sup>, gruppierte Gemächer. Vier derselben öffneten sich auf den Hof mit je zwei dorischen Säulen in antis, während die vier Eckzimmer mit den ersteren durch Türen in Verbindung standen. Der Haupteingang lag nahe der Mitte der Südseite. Später, aber noch in hellenischer Zeit, wurden diesen Räumen im Osten drei weitere hinzugefügt. — Die römische östliche Abteilung gibt den Bangedanken der ersteren wieder, nur in größerem Maßstabe. Um den gleichfalls quadratischen Binnenhof lief eine Säulenhalle, auf diese aber mündete von allen vier Seiten eine große Anzahl von Zimmern. Nur der östliche Teil des Westlaues ist in die Erweiterung mit hineingezogen worden — dazu war man gezwungen, wenn man nicht allzuweit nach Osten vorrücken und so die Südnordstraße aufheben wollte —, der westliche Teil blieb gesont. — Nach der Planbildung gibt sich dieser Komplex als zwei vereinigte Wohnhäuser zu erkennen. «Es lässt sich nach meinem Urteil für die beiden quadratischen Gebäude, die vielleicht auch noch obere Gemächer hatten, kaum ein anderer Zweck voraussetzen, als daß es Wohnräume für Amtskollegen waren, *κοινόβια*, Wohngebäude, welche an Klöster erinnern, deren Zellen um einen Brunnenhof gruppiert sind» (E. Curtius, Altäre S. 19).

Das kleinere Bauwerk des Nordflügels der Gebäudegruppe um die byzantinische Kirche ist dagegen als Heiligtum erwiesen.

In dem letzteren, dem sog. Heroon — der Zufall hat es gefügt, daß das Bauwerk, für welches Pausanias keinen Namen hat, von uns Modernen einen wohl berechtigten empfing —, haben wir das obere mit dem Pansaltar, in dem östlich dahinter gelegenen Wohngebäude die Priesterkaserne von Olympia, den Theekoleon, gegeben.

Pausanias bezeichnet das Bauwerk mit dem Pansaltar als vor dem Theekoleon gelegen. So verhalten sich beide in der That. Die Rückseite unseres Theekoleon liegt gegen die Altis zu, die Vorderseite (richtiger die vordere Abteilung) gegen Westen; der Brunnenhof ist sozusagen das Atrium, der Säulenhof das Peristyl des Ganzen<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Vertiefungen in dem Pflaster lassen auf eingesetzte Zierpflanzen schließen.

<sup>2)</sup> Wollte man hiergegen einwenden, Pausanias habe die römische Erweiterung des Hauses, für die ich den Versuch einer genaueren Zeitbestimmung vermisste, nicht gekannt, so sei daran erinnert, daß das entsprechende Terrain schon in älterer Zeit bebaut gewesen zu sein scheint. E. Curtius vermutet durch einen »Gartenbezirk, der zu der älteren Priesterwohnung gehörte und dann als Bauplatz für

Das dem Theekoleon vorliegende Heroon hatte seine Front gleichfalls gegen Westen. Durch eine Vorhalle gelangte man links in einen Kreisbau, dessen polygonale Außenseite von einem Quadrat umfaßt war. Innerhalb des Ringes (Durchmesser 8,04 m) an der Südseite fand sich ein vierseitiger Altar, 0,54 m breit, 0,36 m tief, 0,36 m hoch) aus Erde, ohne den sonst üblichen Stufenuntersatz unmittelbar auf dem Erdboden sitzend, oben mit Ziegelplatten abgedeckt. An den drei dem Raum zugekehrten Seiten trug er einen Kalkverputz, der sich aus mehreren (13—15) ganz dünnen Einzelschichten bestehend erwies. Diese Schichten von Zeit zu Zeit erneuerter Kalktünche waren fast alle mit einem aufgemalten Blattkranz und einer Inschrift darüber verziert. Die Inschriften lauteten *ἥρωον*, *ἥρωος*, einmal auch *ἥρωων*. Der Altar diente demnach dem Heroenkult und zwar, aus seiner stark verbrannten Oberfläche, Aschen- und Kohlenresten im Boden, der Reflexivität der Seiten zu schließen, durch Brand- und Trankopfer. Die nicht genannten hier verehrten Heroen mögen nach Curtius' ansprechender Vermutung Jamos und Klytios, die Ahnen der olympischen Propheten, gewesen sein, so daß das Heiligtum auch innerlich zu dem dahinter gelegenen Priesterhaus in Beziehung gestanden hätte<sup>3)</sup>.

Rechts hin gelangte man aus der Vorhalle in ein oblonges Seitengemach. Hier, wenn nicht in der Vorhalle, mußte der von Pausanias mit den Worten *τοῦτο δὲ ἐν γυναικῶν τοῦ ὀκνηντοῦ* lokalisierte Altar des Pan gestanden haben. «Innen erhält man neben dem Heroon einen zweiten Raum, welcher genau so tief ist wie die westliche Vorhalle. Die vorher erwähnten Fundamentreste eines großen Altars lassen in ihm ein zweites Heiligtum vermuten», P. Gräf, Ausgrabungen, V, 39.

Von dem Unterbau des sog. Heroon sind große Stücke erhalten. Er ist aus Porosquadern gefügt. Der Oberbau dagegen war, wie aus der Bearbeitung der Oberfläche der Quadern geschlossen werden ist, in Fachwerk konstruiert.

Abbildungen: E. Curtius, Altäre Taf. I. II; Ausgrabungen V Taf. IV, XXXVII. Die letzte Tafel zeigt auch die architektonischen Details des griechischen Theekoleon, soweit solche sich ermitteln ließen. Die Außenseite des Architravs hat oben unter dem jonisierenden Akros eine durch ein aufgemaltes Meanderschema verzierte Fäscie, die in

die Erweiterung derselben benutzt wurde, so daß die Gartenanlage auf den inneren Hof beschränkt wurde, Altäre S. 19.

<sup>3)</sup> Die andere Vermutung von Curtius, der Steinring sei der alte Gaos, der Ursitz der Mantik in Olympia, widerspricht der Opferfolge.



nenseite deren drei. Während in den Antenkapitellen sich noch die Profilweise des 5. Jahrh. v. Chr. geltend macht, verrät der Versuch, den Echinus des Säulenkapitells in ionischer Weise zu wellen und die Bluge durch einen Krug zu ersetzen, in Verbindung mit der berührten Architravbildung bereits den Geschmack des folgenden Jahrhunderts. — Das Baumaterial (Poros) war mit Stuck überzogen; Malerei wird die glatten Profile weiter geschmückt und belebt haben.

Zur Altarperiegese zurückkehrend bemerken wir, daß die beiden auf dem westlichen Aussenterrain monatlich zu bedienenden Altäre gleich jenen des entsprechenden Innenterrains geteilt, der eine (im Ergasterion) der südwestlichen, der andere (im sog. Heroon) der nordwestlichen Serie zugewiesen war.

Artemis Agrotera,

vor der Pforte des Prytaneion. Vorher aber orientiert der Schriftsteller über das letztere. Es befindet sich innerhalb der Altis neben dem Ausgang, der dem Gymnasium gegenüber liegt, wo die Laufbahn und Ringplätze für die Athleten seien. Ob rechts oder links von dem Ausgang, wird hier nicht gesagt, geht aber aus V, 20, 10 hervor.

Pan,

im dem Prytaneion selbst, wenn man in das Gemach, wo die Hestia steht, sich begeben will (παρὶόντων ἐς τὸ ἄλκμα τοῦ ὁρίων ἢ ἐξ αὐτοῦ), rechts von dem Eingange.

Hestia, Aschenaltar.

Tag und Nacht brennt ein Feuer darauf. Von der Hestia bringt man, wie schon gesagt, die Asche zu dem Altar des olympischen Zeus, und dieser Zutrag steuert nicht am wenigsten zu der Größe des Altars bei.

Den Schluß des Abschnittes über die Altäre bilden Bemerkungen über die zu Olympia gebräuchliche altertümliche Opferweise<sup>1)</sup>, das Opferpersonal<sup>2)</sup>, die Verehrung fremder Gottheiten (Hera Ammonia, Parammon), den Kult von Heroen und Heroinnen (δοοὶ τὰ ἐν τῇ γῆρᾳ τῷ ἡλίῳ καὶ δοοὶ παρὰ Αἰτωλοῖς

<sup>1)</sup> Sie verbrennen nämlich auf den Altären Weizen zusammen mit Weizenkörnern, die mit Honig verknetet sind. Zum Weizengufs bediente man sich des Weins außer auf den Altären der Nymphen und der Despoína und auf dem gemeinsamen Altare aller Götter.

<sup>2)</sup> Pausanias nennt θεράκοι (θεράκων τε, ὅς ἐστι μὲν δαδωὶ τὴν τιμὴν ἔχει), μόντας, σπονδοφόροι, ἐφηγητής, ἀολετής, εὐλεός. Diese Liste hat durch Inschriften bedeutend vermehrt werden können. vgl. Beulé, Études sur le Péloponnèse p. 242. Dittenberger, Arch. Ztg. 1878 S. 97 ff.; 1879 S. 57 ff.; 1889 S. 57 ff. A. Bötticher, Olympia S. 153 ff. E. Curtius, Altäre S. 18.

τῶν ἐχουσιν), die im Prytaneion üblichen Hymnen, und schließlich über eine zweite Abteilung des Prytaneion, das ἐστιατόριον, in welchem die Speisung der Sieger stattzufinden pflegte. Es liegt innerhalb des Prytaneion dem Hestiamache gegenüber.

Die ursprüngliche Bauanlage des Prytaneion ist infolge mehrfacher in den verschiedensten Perioden erfolgter Um- und Einbauten nur noch in den allgemeinsten Umrissen erkennbar. Das Ganze war ein Quadrat von etwa 32 m Seite. Der Eingang lag an der Südseite. Durch einen Vorraum von geringer Tiefe — die im Plan erkennbare Säulenvorhalle ist ein später Zusatz — gelangte man in ein quadratisches Gemach und zu beiden Seiten desselben in einen anstoßenden Hof. Der kleine quadratische Separatraum war ohne Zweifel die Kapelle der Hestia; jenseits des Hofes aber an der Nordseite des Gebäudes lag das Hestiatorion. Es verhielt sich zu dem Hofe etwa wie das Tablinum des römischen Hauses zu dem Atrium und scheint auf drei Seiten (WNÖ) Säulenstellungen gehabt zu haben, wodurch es in einen Hauptraum und einen hufeisenförmigen Umgang um denselben gegliedert wurde. Westlich und östlich öffneten sich auf Speisesaal und Hof verschiedene kleinere Zimmer. In den westlichen hat man Tafel- und Küchengeräte gefunden.

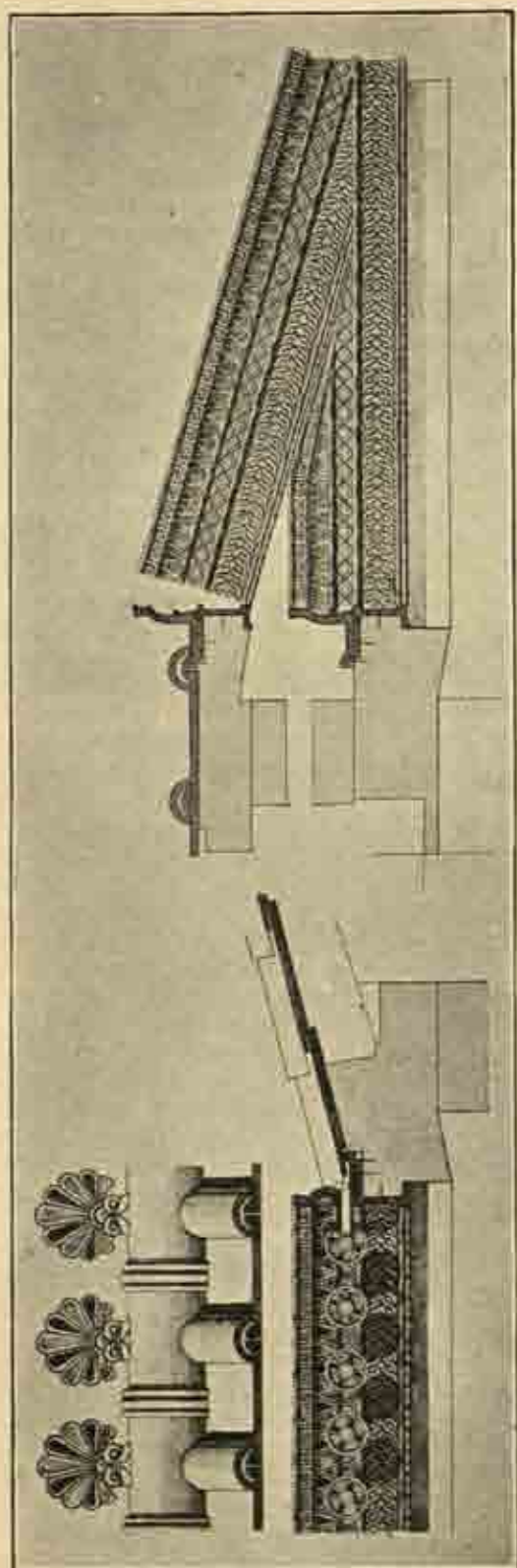
V, 16, 1 ff. geht Pausanias sofort zur Beschreibung des Hofes neben dem Prytaneion gelegenen Heratempels über. Über das lokale Verhältnis desselben zu dem Pelopion und dem Zeusaltar ist der Leser durch V, 13, 8 schon aufgeklärt.

V, 20, 6 f. Säule des Oinomaos. — Vier Säulen trugen ein Schutzdach über der hölzernen, vom Zahn der Zeit zerfressenen und durch viele Klammern zusammengehaltenen Säule, die man als den einzigen Überrest des durch einen Blitzschlag vernichteten Palastes des Oinomaos ansah. Standort der Säule, bzw. des kleinen Bauwerks: »wenn man von dem großen Altar zu dem Heiligtum des Zeus geht« — »zur Linken«. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, daß größere Fundamentreste zwischen der Basis des Dropion und des Stiers der Eretrie hart an der Wasserleitung in der That dem Denkmal angehören.

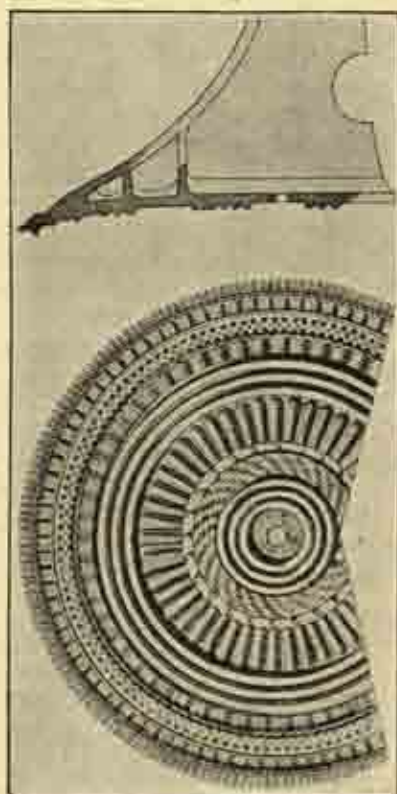
V, 20, 9 f. Metroon und Philippion. ἔστι δὲ ἐν τῷ τῷ Ἄλκμα τὸ Μητρόειον καὶ ἄλκμα περιεπέριον οὐμαζόντων Φιλίππειον. Während es dann von dem letzteren noch weiter heißt, es liege bei dem Ausgang bei dem Prytaneion (κατὰ τὴν ἑξοδὸν τὴν κατὰ τὸ πρυτανεῖον) zur Linken, hat es bezüglich der Lage des Metroon bei jener allgemeinen Angabe sein Bewenden. Mit Recht der einzige noch übrige Tempel bedurfte keiner näheren Bestimmung mehr.

Die Bauwerke der Altis sind bis jetzt in der Reihenfolge von Süden nach Norden aufgeführt

(Fortsetzung Seite 1066.)



1274 Firstflügel und Dachgiebel vom Schatzhause der Siphnier.



1275 Akroterion vom Schatzhause der Siphnier.





1210a

Avestischer Zoroastrierkopf von Bronze.



1210b



1211 Hekander Kaula. H. von Engelthal die Zoroastrier.

1278 «Simondier Grube», N<sup>o</sup> vom Original des Zeusstatues.1279 Pfugoth Kladoos, N<sup>o</sup> vom Original des Zeusstatues.





1260 Hera und Kind, M. N. vom Westgiebel des Zeustempels.



1261 Apollo, L. vom Westgiebel des Zeustempels.



1283 Liegende alte Frau, B vom Westgiebel des Zeustempels.



1284 Nymphen, A vom Westgiebel des Zeustempels.



1284 Lepitlenkopf, C vom Westgiebel des Zeustempels.





1286. Herakles mit dem Löwen, Musoe des Zinssteinspels.



1286 Herakles und Atlas mit den Nemeanerlöwen, Metope des Zeustempels.





1887. Die Nike des Paionios, ein Siegesdenkmal.



1288



1289

Köpfe der Herakles und der Athene C; Symple Nemeen/3 von den Metopen des Zeus-tempels.



1290 Kämpfender Gigant, aus dem Giebel des Schatzhauses der Megarer.



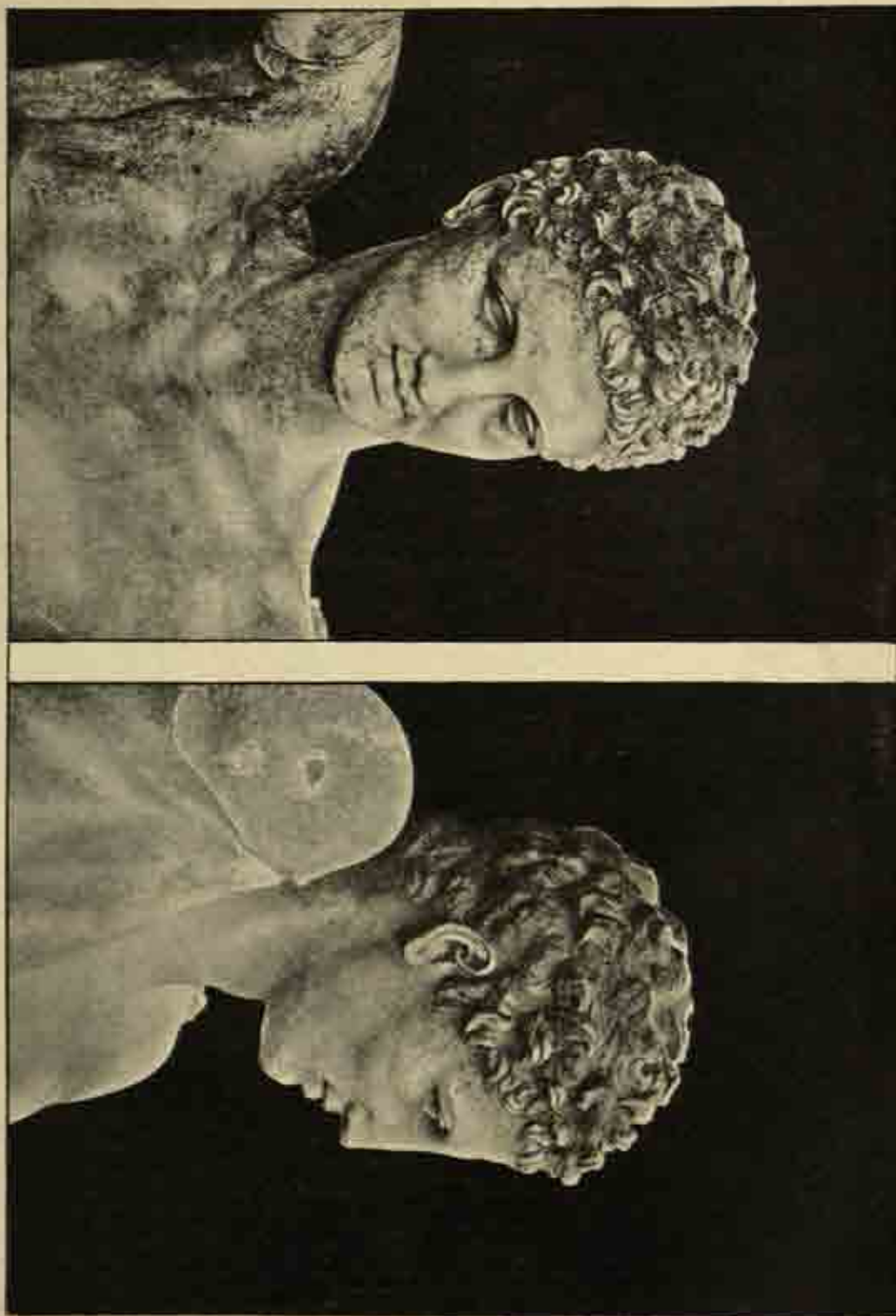


1291 Hermes mit dem Kinde Dionysos, von Praxiteles



1232 Herakles des Praxiteles in Seitenansicht.





1100 Kopf des Herkules des Praxiteles



1294 Aphrodite



1295 Athendinalide: Hera.



1296 a

Bronzekopf eines Kriegers.



1296 b





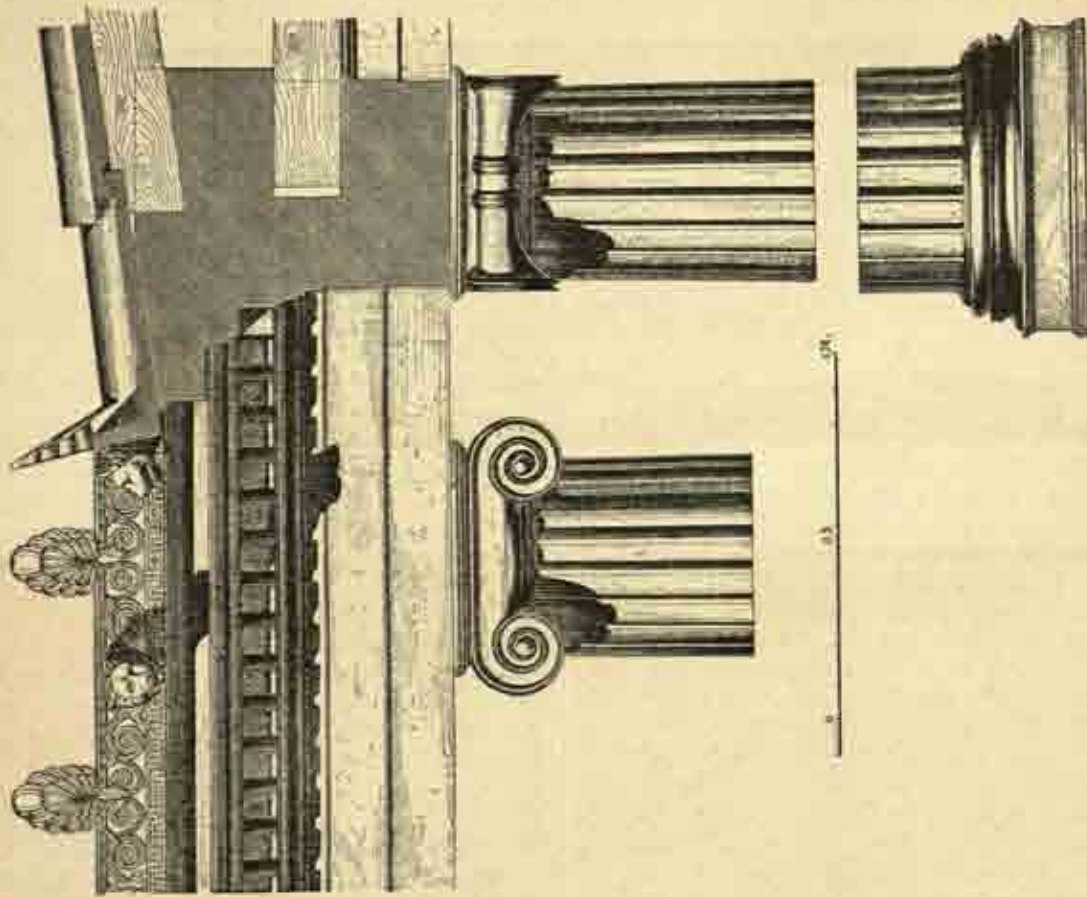
1304



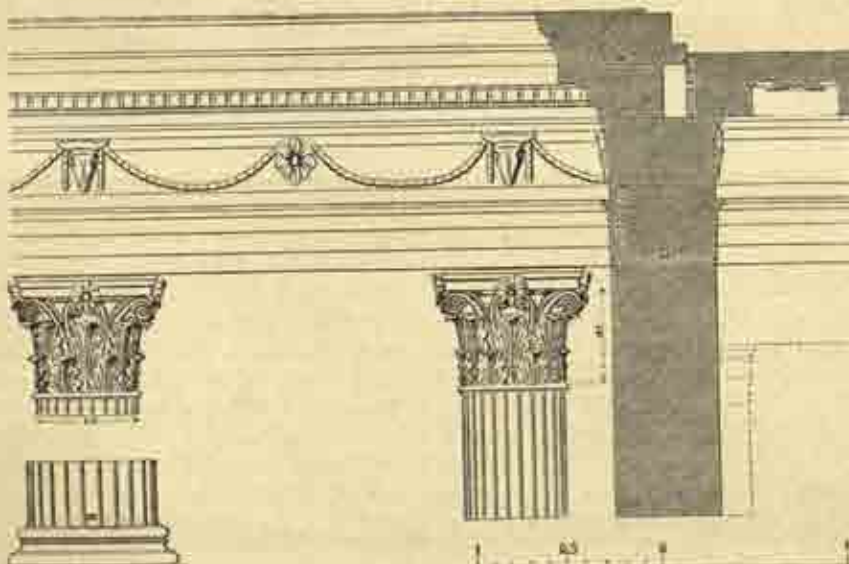
1305  
Fotografie aus: Fournier 2011



1306



1200 Architektur des Leontikos



1201 Säulen und Gebälk vom Eingangsthor zum Gymnasium



worden. Aufser der Hauptreihe, zu welche als Anfang und Endpunkt der Altarperiegese Zeussaltar und Prytaneeion angeknüpft sind, unterscheidet Pausanias noch zwei bauliche Bauten (Oinomaosdenkmal und Metroon), zuletzt die Gründung des Philipp, die ihres privaten Charakters wegen den Schluß zu bilden hatte.

V, 21, 1 beginnt die Periegese der Statuen und Weihgeschenke, und zwar V, 21, 2 der Zeusbilder, sowohl der einzeln als der in Gruppe aufgestellten; V, 25, 2 der übrigen Anathemata; VI, 1, 1 der Sieger und Ehrenstatuen). Gerade hier setzt die Aufzählung der Bildwerke ein, weil dieselben mit kaum ein paar Ausnahmen das gleiche Terrain schmückten, auf welchem die bereits besprochenen Bauten sich erhoben, die Altis nämlich und nur diese<sup>1)</sup>.

V, 21, 2 ff. die sog. Zävec. Erzbilder des Zeus, errichtet aus den Strafgebern von Athleten, die sich gegen die Kampfgesetze vergangen hatten. Die Reihe der Zanosbasen ist unterhalb der Thessalentraverse von dem Metroon bis zu dem Portal des Stadion noch in situ erhalten. Ihren Platz bezeichnet Pausanias geradezu umständlich, ein neuer Beweis seiner Zuverlässigkeit: *ὁντι γὰρ ἐπὶ τὸ ἀνάβαινον τὴν ὁδὸν τὴν ἀπὸ τοῦ Μητρώου ἔστιν ἐν ἀριστερῇ κατὰ τὸ πέρασ τοῦ Κρόνιον λίθου τε πρὸς αὐτῷ τῷ ὄρει κρητὶς καὶ ἀναβασιμὴ δι' αὐτῆς πρὸς δὲ τῇ κρητὶ ἀγάλματα Διὸς ἀνακείται χαλκῶ.*

Die sechs ersten Bilder waren errichtet aus den Strafgebern des Thessaliers Eupolos und Genossen (Olymp. 98). Zwei davon (die beiden westlichsten) waren Werke des Sikyoniers Kleon. — Von der zweiten Basis ist die Künstlerinschrift erhalten: Arch. Ztg. 1879 S. 146; Löwy, Inschr. griech. Bildh. N. 95. — Die zweite Serie von gleichfalls sechs Statuen ist Olymp. 112 aufgestellt worden (Kallippos aus Athen und Genossen). — Die beiden folgenden Bilder waren aus Olymp. 178. — Olymp. 226 errichtete man abermals ein Paar (Didas und Sarapammon aus Ägypten). «Das eine Bild steht zur Linken des Eingangs in das Stadion, das andere zur Rechten»<sup>2)</sup>. — Olymp. 192 war unter den Gestraften auch ein Kleier, Damonikos, Vater des Polyktor. Von den beiden aus den Geldern verfertigten Zanos stand der eine in dem Gymnasium, der andere «vor der Stoa Poikile in der Altis, so genannt, weil vor Alters Gemälde auf ihren Wänden waren. Andere nennen dieselbe auch Echohalle; denn wenn man ruft, so wird

die Stimme siebenmal, auch wohl noch öfter, zurück gegeben». Ein dritter Name der Halle war daher Heptaphonos. Vgl. Plin. N. H. 36, 100; Plut. de garrul. 1; Luc. de morte Peregr. 40.

V, 22, 1 ff. Exegese der übrigen Zeusbilder.

«Es ist in der Altis nahe dem Eingang, der in das Stadion führt, ein Altar. Auf diesem wird nicht geopfert, sondern es pflegen darauf die Trompeter und Herolde ihre Wettkämpfe abzuhalten».

Es handelt sich also um keinen Altar, sondern um eine altarahuliche Tribüne. Eine solche ist in der That in der von Pausanias bezeichneten Gegend zum Vorschein gekommen, die fälschlich Proedria genannte vor der Echohalle. Sie entspricht vollkommen dem angegebenen Zweck. Das Marmorbathron ist über 10 m lang, bot also auch für eine größere Anzahl von Wettkämpfern genügend Raum zur Aufstellung; es wurde über eine Treppe, die in einem an der Vorderseite eingeschnittenen Halbkreis angelegt war, bestiegen; auf dem großen freien Platze aber vor der Bühne konnte sich die Menge der Zuhörer gleichmäßig im weiten Halbkreise verteilen.

Es erscheint selbstverständlich, daß dieses Bema nicht bloß für Wettkämpfe, sondern überhaupt für Verkündigungen aller Art, Reden an das Volk, Recitationen während des Festes benutzt worden ist. Wenn uns von dem Opisthodom des Zeustempels als dem Standplatz des seine Geschichte vorlesenden Herodot oder des Sophisten Hippias berichtet wird (Luc. Aet. 1; Plut. Hipp. Min. 2), so mag das eben nur für die betreffende ältere Zeit gelten, oder der Opisthodom mit seinem weit kleineren Vorplatz pflegte für Kundgebungen mehr wissenschaftlicher und privater Natur benutzt zu werden. — Einen schönen Schmuck besaß die Bühne vor der Echohalle in zwei kolossalen ionischen Säulen, die an beiden Enden auf ihr sich erhoben. Es waren Ehrensäulen, die laut der gefundenen Inschriften (sie standen auf den Plinthen) die Bilder des Ptolemaios Philadelphos und seiner Gemahlin-Schwester Arsinoe trugen. Als Stifter nennt sich Kallikrates von Samos. Er war Nauarch des Ptolemaios. Auch das Bema wird ihm wohl zu verdanken sein. Vgl. Anagr. Bd. V Taf. I bis III S. 25; Arch. Ztg. 1878 S. 174; 1879 S. 143, 211; 1880 S. 192.

«Neben diesem Altar»: Zeus der Kynaiäthar, an 6 Ellen hoch, ferner der jugendliche, mit einem ὄππος geschmückte des Kleolas aus Phlius. Beide Werke sind südwärts von dem Bema vor der Echohalle anzunehmen.

V, 22, 2 «neben dem sog. Hippodameion alter»: halbkreisförmiges Bathron aus Stein mit dem Weihgeschenke der Stadt Apollonia am ionischen Meere, einem figurenreichen Werke des Lykios. Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 258, 259; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 372, 373. — VI, 20, 7 wird das Hippodameion

<sup>1)</sup> Ein Schluß, der nicht immer richtig gezogen worden ist.

<sup>2)</sup> Das Bathron links ist hier zum zweitenmale verwendet worden; es trägt an der rechten Nebenseite die auf dem Kopf stehende Künstlerinschrift des Didalos von Sikyon, vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 451; Löwy, Inschrift. griech. Bildh. N. 89.



als innerhalb der Altis bei dem Pompenthore gelegen bezeichnet. Unfern dem letzteren befindet sich nun wirklich noch der Rest eines großen halbkreisförmigen Rathrons in situ. Dasselbe ist demnach mit vollem Recht für das in Rede stehende Weihgeschenk in Anspruch genommen worden<sup>1)</sup>.

V, 22, 5 *προαλλόμενι δὲ ὀλίγον*: Zeus der Metapontiner, Werk des Aigineten Aristonoos. — V, 22, 6 Zeus raubt die Aigina, Gruppe aufgestellt von den Phliasiern. — V, 22, 7 Zeus Iontinischer Männer, 7 Ellen hoch. — Pausanias hat kurz zuvor das Hippodameion als Orientierungspunkt gegeben. Dasselbe lag an dem Südwestende der Altis. Von dort kann sich die Periegeese nur in die Altis hinein (nach Osten) bewegen, mit anderen Worten, es beginnt mit *παρὰ δὲ τὸ ἵπποδάμειον* eine neue, der vorigen entgegengesetzte, von dem Pompenthore ausgehende *ἱσθός* (vgl. VI, 17, 1), deren zweite Station in *προαλλόμενι δὲ ὀλίγον* gegeben ist.

V, 23, 1 geht man aber an dem Eingang in das Buleuterion vorbei (*παρὰ τὸν εἰσὶν τὸ βουλευτήριον ἱσθόν*): Zeus ohne Inschrift,

und wendet sich wieder nach Norden» (*καὶ αὖτις ὡς πρὸς ἄρκτον ἐπιστρέφοντι*): Zeus, Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (nach Herodot 10 Ellen hoch), Werk des Aigineten Anaxagoras. Vgl. Brunn, *Kunstlergesch.* I, 84; Overbeck, *Gesch. d. griech. Plastik* I, 115.

Dieser Darstellung zufolge kann die Südosthalle als Buleuterion nicht in Frage kommen; das Buleuterion muß vielmehr im Süden der Altis angenommen werden, und zwar einerseits (wenigstens seinem Eingange nach) schon eine beträchtliche Strecke ostwärts von dem Hippodameion, anderseits von der Echohalleflucht noch so weit abstehend, daß zwischen der letzteren und jener des Buleuterioneingangs Raum genug vorhanden war zur Anordnung einer eigenen südöstlichen Statuenreihe. Das Buleuterion ist demnach richtig in den beiden basilikenähnlichen Bauten an der Südseite der Altis erkannt; die Zeusperiegeese aber wendet sich, nachdem sie an dem Eingang vorüber, bei der Wasserleitung nach Norden und verfolgt den Weg, der durch mehrere in situ befindliche, eng aneinander gereihete Basen noch heute deutlich erkennbar ist. Dort stand das Weihgeschenk der Hellenen von Plataiai (und hinter ihm der Wagen des Kleosthenes VI, 10, 6). — V, 23, 5 neben dem Wagen des Kleosthenes: Zeus der Megarer. — V, 23, 6 bei dem Wagen des Gelon (vgl. VI, 9, 4<sup>2)</sup>): archaischer Zeus der Hybläer. — V, 23, 7 »nahe Zeus der Klei-

torier, etwa 18 Fufs hoch, Werk des Ariston und Telestas (vgl. Brunn a. a. O. I, 115). — V, 24, 1 neben dem Altar des Zeus und Poseidon Laotas: Zeus der Korinther, Werk des Musos<sup>3)</sup>.

Warum aber springt die Periegeese nicht von den beiden Statuen südlich neben dem Bema vor der Echohalle gleich auf die hier zuletzt genannten über und verfolgt die gegebene Aufstellung in umgekehrter Richtung bis zu dem Hippodameion? Pausanias erweist sich hier wieder praktischer, als man ihm zutrauen sich gewöhnt hat. Sprang er über, so fehlte ihm ein kurz bestimmbarer, sicherer Einsatz- oder Orientierungspunkt. Er zog es vor, das Ganze auf zwei Ephodoi zu vertellen, der Ephodos Metroon — Stadioneingang — Echohalle eine zweite ebenso sicher einsetzende (Hippodameion — Buleuterion — vordere Statuenreihe der Zeustempelare) entgegen zu stellen. Damit war noch der weitere Vorteil gewonnen, daß unmittelbar auf die äußere Statuenreihe der Zeustempel fronte die innere zur Besprechung kommen konnte.

V, 24, 1 »wenn man aber von dem Buleuterion zu dem großen Tempel geht, zur Linken: Zeus, mit Blumen bekrönt und blitzhaltend, Werk des Thebaners Askaros (vgl. Brunn a. a. O. I, 64 ff., 112). — V, 24, 2 »unfern« (*τοῦτου δὲ οὐ πόρῳ*): Zeus der Psophidier. — V, 24, 3 »rechts von dem großen Tempel« (*τοῦ ναοῦ δὲ ἔστιν ἐν δεξιᾷ τοῦ μεγάλου*): Zeus der Lakodaimonier, 12 Fufs hoch, Weihgeschenk von den Messeniern. Die runde Basis des Bildwerks ist acht Schritte südöstlich von der Südostecke des Tempels verbaute gefunden worden, vgl. *Arch. Ztg.* 1876 S. 49, Ausgr. Bd. I Taf. XXII; J. G. A. ed. Röhl N. 75. Dieselbe kann indes nur wenig von ihrem ursprünglichen Standort entfernt worden sein. Die Bestimmung »rechts von dem Tempel« hat nur dann einen Sinn, wenn wirklich nach dem Tempel orientiert wird, nicht nach der Hauptrichtung, welche die Periegeese eingeschlagen hat. Nach der letzteren hätte der gute Wanderer wohl lange unter den vielen Basen, die, wenn er von dem Buleuterion kam, zu seiner Rechten vor dem Zeustempel standen, suchen dürfen, bis er den betreffenden Zeus gefunden hätte. Abgesehen davon sei bemerkt, daß Pausanias seine einzelnen Lokalbestimmungen immer so unabhängig und für sich allein sprechend hinstellt als nur möglich. Richtig interpretiert lassen auch hier seine Worte bezüglich des Standorts des Lakodaimonier-Zeus nur geringen Spielraum. — V, 24, 4 Zeus, Weihgeschenk des Mummius von den Achäern. »Dieser steht links von dem Weihgeschenk der Lakeda-

<sup>1)</sup> C. Lange, a. a. O. S. 335.

<sup>2)</sup> Die beiden Basisfragmente, *Arch. Ztg.* 1878 S. 142, beweisen nichts für den Standort des Wagens, da das eine verschleppt, das andere verbaute sich vorfand.

<sup>3)</sup> Dieser Gang richtig erkannt: Ausgr. Bd. IV S. 40 (Dörpfeld) und *Arch. Ztg.* 1882 S. 124 (G. Hirschfeld); verkannt aber ist dort der Zusammenhang des Weges. — C. Lange a. a. O. S. 343 sucht das Buleuterion in der byzantinischen Kirche.



monier neben der dortigen ersten Stüle des Tempels (οὗτος ἴσθηκεν ἐν ἀριστερῇ τοῦ Ἀλεξάνδρου ἀναθήματος παρὰ τὸν πρῶτον ταύτη τοῦ ναοῦ κίονα). Da es nicht einfach ἐν ἀριστερῇ heißt, überhaupt kein Standpunkt des Beschauers vorgezeichnet ist, ferner auch hier wieder der Tempel mit in Betracht gezogen wird, so fixieren diese Worte die Statue eben zur Linken der lakedaimonischen und zugleich neben der nordöstlichen Eckstüle des Zeustempels, dort, wo in der That ein Bathron römischer Zeit unmittelbar an das Krepidoma angebaut ist<sup>1)</sup>. — Zeus, Weihgeschenk der Eleier von den Arkadern, größtes Bild des Gottes in der Altis, 27 Fuß hoch. Ortsbestimmung fehlt; daher benachbart dem Zeus des Mummus. Vgl. Purgold a. a. O. S. 4 ff. Arch. Ztg. 1876 S. 219.

Wir kommen nun noch einmal auf das Buleuterion zurück, von dem die letzte Ephodos ausgegangen. Das Buleuterion findet sich auch in der Schilderung erwähnt, welche Xenophon (Hell. VII, 4, 31) von dem Kampfe des Jahres 364 v. Chr. zwischen den Eleiern und den Arkadern gibt. Die letzteren sind im Besitz der Altis; die ersteren dringen von Westen an und werfen die Feinde zurück: ἐπεὶ μέντοι κατεβίβον εἰς τὸ μεταξὺ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ τῆς Εὐτίας ἱεροῦ καὶ τοῦ πρὸς ταῦτα προσήκοντος ἱεδῖον, ἐμάχοντο μὲν οὐδὲν ἦσαν καὶ εὐθὺς πρὸς τὸν βωμὸν ἀπὸ μέντοι τῶν στῶν τε καὶ τοῦ βουλευτηρίου καὶ τοῦ μεγάλου ναοῦ βολόμενοι καὶ ἐν τῷ ἱσιπῶδι μαχόμενοι ἀποβήσκουσιν ἄλλοι τε κ. τ. λ. — An dem hier erwähnten Theater ist im Hinblick auf Philostratos' Versicherung, daß es zu Olympia keines gegeben habe (Vit. Apoll. V, 7), schon früher gezweifelt worden. Das schien um so mehr begründet, nachdem auch die Ausgrabungen keine Spur eines solchen erwiesen haben. Dennoch hat auch Xenophon Recht. Er meint nur keinen Theaterbau, sondern den Schauspielplatz, der sich theaterähnlich von dem Prytaneion im großen Bogen bis zu dem Buleuterion erstreckt, in seiner nördlichen Abteilung aus dem langen Stufenbau der Thesauronterrasse, in seiner östlichen aus den beiden Hallen bestehend. So aufgefaßt wird die Schilderung des Xenophon erst in sich verständlich und bestätigt zugleich den durch Pausanias gefönderten Ansatz des Buleuterion<sup>2)</sup>.

V, 24, 5 »bei dem Polopion« auf nicht hoher Säule kleines Zenabild. — »Diesem gegenüber« verschiedene

Weihgeschenke ἐν ὁλοῦ, darunter Zeus und Ganymedes, Gruppe verfertigt von Aristokles, dem Sohne des Kleotas. — V, 24, 6 Zeus, unbärtig, unter den Weihgeschenken des Mikythos (vgl. Situationsplan).

— »Geht man von dem genannten Bilde ein wenig gemächlichen Weges vorwärts«: Zeus gleichfalls unbärtig, gestiftet von der hellischen Stadt Elais. — V, 24, 7 »an dieses stößt wieder ein anderes Bild des Zeus«, aufgestellt von den knidischen Chersoneslern (ἀπὸ Ἀνδρών — πολειῶν); rechts und links standen Pelops und Alpheios. — V, 24, 8 »bei der Altismauer«: Zeus gegen Westen gerichtet, ohne Inschrift, angeblich von Mummus geweiht. Nach dem Gang der Aufzählung kann nur die Westaltismauer gemeint sein.

V, 24, 9 Zeus Horkios im Buleuterion (ἀδίστα ἐξ ἐκκλησίᾳ ἀδίκων ἀνδρῶν πεποιήται, ἐπιστάτης μὲν Ὀρκίος ἐστὶν αὐτῷ, ἔχει δὲ ἐν ἐκτέρῳ καρυκτὸν χεῖρ). — V, 25, 1 Alexander mit den Attributen des Zeus (αὐτὸ εἰκασμένον) »bei dem großen Tempel«.

Die Zeusperegeese umgeht also, nachdem sie die Statuen an der Thesauronterrasse und vor der Echohalle genannt hat, den Zeustempel: die Südseite in der Richtung von Westen nach Osten, die Ostseite in zwei Gängen nach Norden, die Nordseite schließlich in der Richtung gegen Westen. Durch Einbeziehung des Zeus im Buleuterion in die Südreihe wäre die Einfachheit des Ganzen zerstört, der Weg kompliziert geworden. Daher wird das Bild zuletzt erwähnt. Alexanders Statue aber gehörte in den Anhang, weil sie eben kein Zenabild war.

Die Aufzählung der Anthemata anderen Vorwurfs setzt wieder im Westen der Altis ein und zwar in der Umgebung des Pompenthors. — V, 25, 2 ff. Knaben (36: der Messenier in Sizilien, Werk des Kalon aus Elis (vgl. Brunn a. a. O. I, 114; Overbeck a. a. O. I, 123). Ohne Ortsbestimmung erwähnt. — V, 25, 5 Betende Knaben der Akragantiner, aufgestellt »auf der Altismauer«, Werk des Kalamis. — V, 25, 7 »auf der nämlichen Mauer« zwei Bilder des jugendlichen Herakles: das eine war ein Werk des Nikodamos aus Mainalos, das andre hatte man vom Ende des heiligen Weges auf die Mauer versetzt. — V, 25, 8 Weihgeschenk der Achaier, Gruppe des Aigineten Quatas, darstellend eine Anzahl von griechischen Helden vor Troja, die lesten, wer von ihnen den Zweikampf mit Hektor bestehen sollte (vgl. Brunn a. a. O. I, 92, 93; Overbeck a. a. O. I, 113, 114). Die Gruppe stand nahe dem großen Tempel: Nestor befand sich auf einer eigenen Basis gegenüber. Beide Bathra sind noch erhalten, vgl. Situationsplan »Helden vor Troja«. Die Hauptbasis ist ähnlich jener bei dem Hippodameion, die des Nestor rund. Zwar fehlt ein inschriftliches Zeugnis für die Zugehörigkeit der Bathren, allein Standort, Größe und Disposition, und schließlich auch das Alter — die Fundamente reichen noch unter den Bauschnitt

<sup>1)</sup> »Erhalten ist der aus Gußwerk mit angesetztem Ziegelrand gebildete Kern eines aufsen mit Steinblöcken bekleidet gewesenen großen Postaments«. Purgold, Olymp. Weihgesch. S. 16. Derselbe hält übrigens das Bathron für jenes des Alexander-Zeus V, 25, 1.

<sup>2)</sup> C. Lange a. a. O. S. 330 vermutet, die Palastra sei an Stelle des zu Grunde gegangenen Theaters getreten.



des Zeustempels himal — lassen dieselbe nicht zweifelhaft erscheinen. Vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 44 (Furtwängler). — V, 25, 11 »umfern dem Weihgeschenk der Achäer«: Herakles gegen die berittene Amazonenkönigin kämpfend, gestiftet von Euagoras aus Zankle (Messina), verfertigt von Aristokles aus Kydonia (Brunn a. a. O. I, 117). — V, 25, 12 Herakles mit der Keule in der Rechten und dem Bogen in der Linken, 10 Ellen hohes Erzbild, geweiht von den Thasiern und Werk des Onatas (τὸν δὲ ὄντα τούτων δυνεὶ καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγυπιαὶς οὐδενὸς ὑστερον ἠήσομεν τῶν ἀπὸ Δαίδαλου τε καὶ ἑργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ). Vgl. Brunn a. a. O. I, 92, 94; Overbeck a. a. O. I, 115. — V, 26, 1: Nike »ἐπὶ τῷ κίονι«, Weihgeschenk der Messenier in Nau-paktos von Palonios aus Mende (in Thrakien, V, 10, 8). — Der Standort der beiden letztgenannten Stiftungen wird von Pausanias nicht bezeichnet. Er ergibt sich aber im großen Ganzen aus dem Zusammenhang, d. h. aus der Erwähnung zwischen dem Weihgeschenk der Achäer sowie dem Herakles des Euagoras einerseits und den Gruppen des Mikythos andererseits: die Ostfronte des Zeustempels. Dort — 37 m vor der Stülstocke — sind denn auch Basis und Nike der Messenier zum Vorschein gekommen (vgl. Situationsplan). Über die Statue weiter unten.

V, 26, 2 ff. Anathemata des Mikythos oder Smikythos, des Vormunds der Kinder des Tyrannen Anaxilas von Rhegion, gestiftet wegen Genesung eines kranken Sohnes (vgl. Herod. VII, 170; Diod. XI, 48, 66). Pausanias fand dieselben nicht zusammenhängend aufgestellt: τὰ δὲ ἀναθήματα Μικύθου πολλὰ τε ἀπὸ μὲν καὶ οὐκ ἐφεξῆς ὄντα ἐπίσκοπον. Die eine Gruppe, die »größeren« Anathemata, bestehend aus Amphitrite, Poseidon und Hestia, von der Hand des Glaukos von Argos, schloß sich (ἔχεται) an die Bilder des Iphitos und der Ekecheiria an (vgl. oben S. 1058 und Paus. V, 10, 10), stand also um die Nordstocke des Zeustempels, sei es noch in der östlichen, sei es bereits in der nördlichen Halle: die »kleineren« Anathemata aber, Werke des Dionysios aus Argos, waren aufgestellt an der linken Flanke, d. h. an der Nordseite des Zeustempels (παρὰ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἐν ἀριστερᾷ πλευρᾷ<sup>1)</sup>). Marmorfragmente mit der Dedikationsinschrift des Smikythos sind gefunden: vgl. Arch. Ztg. 1878 S. 139 (Kirchhoff); 1879 S. 149 ff.

<sup>1)</sup> Es waren Kore und Aphrodite, Ganymedes und Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, dann wieder die Gottheiten Asklepios und Hygieia, ferner die Personifikation des Agon mit Haltern (Sprunggewichten) von altentümlicher Gestalt, endlich Dionysos, Orpheus und der bereits in der Zeuspriegerse erwähnte unbärtige Zeus. Andre zugehörige Figuren sollte Nero entfernt haben (vgl. Brunn a. a. O. I, 62, 63; Overbeck a. a. O. I, 107).

(Furtwängler); Rühl, J. G. A. 532, 533; Lowy a. a. O. 31. Sie lehren u. a., daß die Anstellung erst nach der Übersiedlung des Smikythos nach Tegea (Olymp. 78, 2) erfolgte<sup>1)</sup>. Als Standort der zahlreicheren Statuenreihe, zu welcher aller Wahrscheinlichkeit nach die Inschriftfragmente gehören, wurde ein noch 12 m langes Porosfundament zwischen Pelopion und Nordostende des Zeustempels erkannt (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 151 und Situationsplan). Das Fundament »steht auf dem Bauschutte des Zeustempels, ist also später als die Erbauung desselben. Wenn Smikythos Olymp. 78 Rhegion verließ, so wird die Anstellung der Statuen in Olympia keinesfalls vor Olymp. 80 erfolgt sein. Um diese Zeit war der Zeustempel aber ohne Zweifel schon so weit fertig, daß ein Bathron in seiner Nähe auf seinen Bauschutt zu stehen kam« (Furtwängler).

V, 26, 6 πλησίον δὲ τῶν μεγάλων ἀναθημάτων Μικύθου, τέχνης δὲ τοῦ Ἀργείου Γλαύκου: Athena mit Helm und Ägis, Werk des Nikodamos aus Mainalos, Stiftung der Eleier. — »Neben der Athena«: Nike der Mantineer. Kalamis hatte sie angefertigt dargestellt ἀπομυμνόμενος τὸ Ἀθήνησι τῆς Ἀττικῆς καλουμένης Ἰσάανον.

V, 26, 7 πρὸς δὲ τοῖς ἐλάσσουσιν ἀναθήμασι τοῦ Μικύθου, ποιηθείσι δὲ ὑπὸ Διωνυσίου, πρὸς τούτοις: Herakles kämpft mit dem Löwen, der Hydra, dem Kerberos und dem Eber. Stifter waren die Herakleoten am Pontos Euxeinus. — In dieser mittleren Reihe, wie wir sie im Gegensatz zu jener südlichen, welche die größeren Mikythosfiguren und die ihnen benachbarten Statuen der Athena und Nike enthielt, und zu der gleich folgenden Reihe nennen wollen, befanden sich auch die von V, 24, 5 (τῶν δὲ ἀντικρὺ ὅλα ἐστὶν ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου κ. τ. λ.) bis V, 24, 8 angeführten Zeusbilder.

V, 27, 1 folgt eine an der Nordterrassenmauer bei dem Pelopion angeordnete, nach Süden schauende Statuenreihe, aus welcher V, 24, 5 schon das Zeusbild auf einer nicht hohen Sänle angeführt worden ist: τούτων δὲ ἀντικρὺ τῶν κατεκτετμένων ἐστὶν ὅλα ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου, τετραμμένα μὲν πρὸς μεσημβρίαν, τοῦ τεμένου δὲ ἐγγύτατα δὲ τῷ Πέλοπι ἀνέστη. Jetzt werden daraus (ἐν δὲ αὐτοῖς καὶ τὰ ἀνατελλόντα ἐστὶν) namentlich hervorgehoben zunächst die Weihgeschenke des Phormis, eines geborenen Mainaliens, der sich als Feldherr der sicilischen Tyrannen, des jüngeren Gelon und dessen Bruders Hieron, Ruhm und Vermögen erworben hatte. Phormis' eigene Stiftung bestand in zwei ehernen Rossen und einem Lenker neben jedem. Die erste Gruppe hatte Dionysios von Argos verfertigt, die zweite der Aiginete Simon (vgl.

<sup>1)</sup> Mit Unrecht haben daher Siebelis und Schubart Paus. V, 26, 5 nach ἐπιγράμματα ἐν Τεγείᾳ »οὐ« ein-geschoben.



Brunn a. a. O. I, 84). Das weder große noch besonders schöne Pferd des Dionysos war jenes famose, dem die Hengste wie einem lebendigen Tiere nachtrachten sollten (αὐτὸς ἔστιν ὁ ἵππος ὅρω καὶ τὸ ἱππομανὲς λόγῳ τῷ Ἥλειον ἔρκεται). Man hat aus der Sage wohl mit einigem Recht gefolgert, daß das Tier schon ziemlich nahe der Westmauer oder doch wenigstens von der Westmauerstraße aus gut sichtbar aufgestellt gewesen sei — V, 27, 7. Unter den Weihgeschenken des Phormis (ὅτι δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῖσι) befanden sich, vielleicht alternierend mit den Rossen angeordnet, auch solche eines Lykotas aus Syrakus. Sie vergegenwärtigten in drei Gruppen den Phormis selber, wie er mit je einem Feinde kämpfte (τὰ δὲ ἀναθήματα τοῦ Λυκόπτα καλεῖται Φόρμιδος καὶ ταῦτα ὁπὸ Ἑλλήνων). — V, 27, 8: Hermes mit Hut, Chiton und Chlamys angethan, eines Widder anters dem Arme tragend, Weihgeschenk der Pheneaten, Werk des Onatas und des Kalliteles. Die Statue, sagt Pausanias, gehöre nicht mehr zu den Weihgeschenken des Phormis (οὐ τῶν Φόρμιδος ἐστὶ ἀναθημάτων ἐστίν). Sie muß demnach diesen sehr nahe gestanden haben. — Οὐ πόρρω δὲ τοῦ Φεενετῶν ἀναθήματος: ein anderes Hermesbild mit dem Kerykeion in der Hand, errichtet von Glaukias aus Rhegion, Werk des Kallon aus Elis. Fragmente der Basis sind in dem Hofe der Pallastra gefunden worden (Arch. Ztg. 1878 S. 142 ff.; 1881 S. 83 ff. (Kirchhoff); Röhl, J. G. A. 536; Löwy a. a. O. 33: Κάλων γενεῆς Φαλσίου ἐποίησεν), jedoch nicht in situ. Da nun der Hermes des Onatas sicher noch innerhalb der Altis stand, so ist dies im Hinblick auf das einfache οὐ πόρρω, mit dem die Statue des Kalon angereicht wird, auch für diese anzunehmen, umso mehr als Pausanias später (VI, 21, 2 f.) Gymnasion und Pallastra für sich behandelt und überdies an verschiedenen Stellen markiert wird, daß der gesamte Statuenabschnitt nur die Altis zum Terrain hat.

V, 27, 9 ff. Die bisher besprochenen Anathemata waren um den Zeustempel gruppiert. Ihre Aufzählung geschah in der gleichen zusammenhängenden Richtung wie (abgesehen von den isolierten Strafzonen) jene der Zeusstatuen, m. a. W. umging den Tempel von der Umgebung des Pompenithores aus zunächst ost-, dann nordwärts und schließlich zwischen Pelopion und Nordflanke des Tempels gegen Westen. Den Schluß bilden nunmehr drei Anathemata, die außerhalb dieses Gieβs mehr ostwärts lagen und zwar zugleich unter sich getrennt. — V, 27, 9 ff.: Βαδὺν δὲ τὸν γαλκῶν ὁ μὲν Κορκυραῖον, ὁ δὲ ἀνδρῖνα Ἐπερσίειον, τέχνη δὲ Ἐπερσίειος ἐστὶ Φιλαρίου. Wo diese ehernen Stiere aufgestellt waren, wird nicht gesagt. Die Tiere kennzeichneten sich, da es weitere Bötz aus Erz nach dem Text zu schließen in der ganzen Altis nicht gab), selber. Ihrem Standort haben unserst die Ausgrabungen kennen gelehrt. Die Basis des Stiers der Eretrier samt Inschrift ist etwa 32 m östlich von der Nord-

ostecke des Zeustempels in situ entdeckt worden<sup>1)</sup> (vgl. Situationsplan; Arch. Ztg. 1876 S. 226 f. (Frankel); Röhl, J. G. A. 373; Löwy a. a. O. 26. — V, 27, 11: ehernes Tropaion der Eleier über die Lakdämonier (Olymp. 96). Es stand unter den Pflanzanen in der Altis etwa in der Mitte des Peribolos (ὁπὸ τοῖς ἐν τῇ Ἀλτὶς πλάντοισι κατὰ μέσον μάλιστα τῶν περὶβολῶν). Den Künstler, Daidalos von Sikyon, nennt Pausanias hier nicht, dagegen VI, 2, 8: wie zu vermuten, weil in der Künstlerinschrift zu den an dieser Stelle erwähnten Statuen (Timon und Sohn, der letztere zu Pferd) auch der Urheberschaft des Tropaion gedacht war (vgl. die Inschrift zur Nike des Palonios). — V, 27, 12: Anathema der Mendaier in Thrakien wegen Unterwerfung von Sipte, eine altertümliche Halteres tragende männliche Gestalt, die man für das Bild eines Siegers im Pentathlon halten konnte. Standort παρὰ τὸν Ἥλειον Ἀναυχίδων. Dieser Anauchidas hatte jedoch zwei Statuen in der Altis, die eine (VI, 16, 1) wegen eines Knaben-, die andre wegen eines Männersegs (VI, 14, 11). Gemeint ist die letztere. Erstens erwähnt sie Pausanias für sich und unter Detailangaben, während die Knabenstatue mit einer anderen zusammen aufs kürzeste abgefertigt wird; zweitens kommt die Männerstatue in der weiteren Periegeose zuerst, also vor der Knabenstatue, zur Erwähnung. Ihr Standort wird andeutlich von dem großen Tempel angenommen werden dürfen.

VI, 1, 7 bis VI, 18, 7 incl. Athletenperiegeose.

Neue topographische Aufschlüsse gibt dieser Abschnitt nicht, die wieder gefundenen Basen und Inschriften aber ihrer selbst halber zu besprechen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Wir beschränken uns daher auf einige Bemerkungen bezüglich der Reihenfolge der Bilder im großen Ganzen.

Pausanias führt den Leser zwei entgegengesetzte Wege. Der erste, auf welchem er die bei weitem größte Anzahl von bemerkenswerten Bildwerken trifft (VI, 1, 1 bis VI, 16, 9 incl.), beginnt bei dem Heraion und zwar ἐν δεξιῇ τοῦ ναοῦ und zieht sich, wie deutlich zu erkennen, nur stellenweise und kurz unterbrochen, bis zu einem Punkte, den der Schriftsteller zu bezeichnen unterläßt. Es heißt nur zum Schlusse: ταῦτα μὲν δὴ τὰ ἀξιολογώτατα ἀνδρὶ ποιούμενα τὴν ἑποδοὺν ἐν τῇ Ἀλτὶς κατὰ τὰ ἡμῶν εἰρημένα<sup>2)</sup>. Dagegen nennt Pausanias nicht nur den Ausgangspunkt, sondern auch das Ziel seiner zweiten Ephiodos. Jener ist das Leonidaion, dieses der große Altar. Von zwei möglichen Wegen ist es der rechte, den er ausführt: εἰ δὲ ἀπὸ τοῦ Λεωνίδαίου πρὸς τὸν βωμὸν τὸν

<sup>1)</sup> Auf der Basis liegend fand sich noch das völlig unversehrte rechte Ohr und wenige Schritte nördlich von der Basis noch ein kolossales Horn des Stieres.

<sup>2)</sup> Vgl. V, 25, 1: τοιαῦτα ἐν τῇ Ἀλτὶς ἀγάλματα εἶναι Διὸς ἀντηρησάμεθα ἐς τὸ ἀκρίβεστατον.



ἀντὶν ἀρκεῖσθαι τῇ δεξιᾷ ὁλοήσεται κ. τ. λ. Beide Wege haben wir bereits in der Altarperiegese kennen gelernt. V, 15, 3: ἔστι δὲ ἐν τῇ Ἀλτρεὶ τοῦ Ἀεωνίδαίου περὶν μέλλοντι ἐς ἀριστεράν — wir gelangten auf die Südterrasse des Zeustempels; V, 14, 4: ἐν δεξιᾷ δὲ τοῦ Ἀεωνίδαίου —, wir gingen von dem Prozessionsthore geradeaus bis vor die Proedria. Den Weg rechts haben wir dann abermals in der Zeusperiegese (V, 22, 2 bis V, 24, 1) verfolgt; es kann daher nicht befremden, ihn auch in der Athletenperiegese geführt zu werden.

Es ist eine verhältnismäßig kleine Zahl (22) von Bildwerken, die Pausanias auf seiner zweiten Route der Erwähnung wert findet. Den Schluss bilden die ältesten in Olympia aufgestellten Athletenstatuen, jene des aiginetischen Faustkämpfers Praxidamas (Olymp. 59) und des Pankratiasten Rhexibios aus Opus (Olymp. 61). Beide Werke waren aus Holz und hatten infolgedessen stark gelitten, das Cypressenholz des Praxidamas weniger als das Feigenholz des Rhexibios. Ihr Standort war unfern (ὁὐ πρόσω) der Säule des Oinomaos; daß aber diese an dem Wege von dem großen Altar zu dem Zeustempel zur Linken sich erhob, wissen wir aus V, 20, 6. Diejenigen, welche das Leonidaion gegen den, wie wir glauben, nunmehr sicher eruierten Gang der Opferordnung in dem Südostbau annehmen, stoßen hier abermals auf Schwierigkeiten. Es ist nicht einzusehen, wie die Periegese dieses direkt nach Westen orientierte Gebäudes zum Ausgangspunkt für eine Route genommen haben soll, die in gerader Linie nach Norden ging, noch viel weniger aber, wie es zwischen Südostbau und Zeusaltar zwei äußerlich geschiedene direkte Wege, einen linken und einen rechten, gegeben habe. Die wenigen der zweiten Statuenfolge angehörigen Inschriftfunde (Proxeniedekret für Damokrates VI, 17, 1: «ca. 50 m südlich von der Südwestecke des Zeustempels», Arch. Ztg. 1875 S. 183; Gorgias VI, 17, 71: «vor der Nordostecke des Zeustempels», Arch. Ztg. 1877 S. 43) beweisen nichts; da sie nicht in situ gemacht, widersprechen aber auch der supponierten Ephodos nicht.

Der erste Gang beginnt, wie gesagt, ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ τῆς Ἥρας. Soll diese Orientierung nicht wertlos sein, so darf sie nicht als von dem Wanderer, dessen Standpunkt wir ja gar nicht kennen, sondern muß von dem Tempel aus gegeben betrachtet werden. Zur richtigen Interpretation nötigt hier übrigens schon die Lage des Heraion. «Im Norden ist kein Platz». Da ferner nicht ein besonderer Teil des Tempels bezeichnet wird, so ist es (wie V, 24, 3) die Ostfronte, zu deren Rechten die ersten Bilder dieser Ephodos aufgestellt waren. Lokalbestimmungen werden weiterhin sehr häufig gegeben, indessen, einen Fall ausgenommen, nur nach Statuen der Serie selbst. Auf solche Weise war es zwar im Altertum schwer — nach Gebäuden hätte viel weniger detailliert werden

können —, den Faden der Periegese zu verlieren, wir aber sind infolgedessen, den Faden zu finden, bis zu den Ausgrabungen auf jenen Ausnahmefall und den Umstand, daß noch ein anderes Werk der Ephodos bereits in der Zeusperiegese vorkommt, angewiesen gewesen. Bei dem Wagen des Gelon VI, 3, 4 nämlich stand nach V, 23, 6 der Zeus der Hyblaier, und von dem Wagen des Kleosthenes VI, 10, 6 heißt es: ἔστηκε δὲ ὁμοίην τοῦ Διὸς τοῦ ἀπὸ τῆς μάχης τῆς Πλαταιῶν ἀνακείμενος ὑπὸ Ἑλλήνων, während neben (παρὰ) dem Wagen selber nach V, 23, 5 der Zeus der Megarer stand. Nun hatten aber die genannten drei Zeusbilder ihren Standort ostwärts von dem großen Tempel und zwar von Süden nach Norden in dieser Folge: Zeus von Platai, Zeus der Megarer, Zeus der Hyblaier (vgl. S. 1091). Die in Rede stehende Athletenephodos bog also nicht etwa südlich von dem Pelopion nach Westen ein, sondern ging die Ostfronte des Zeustempels entlang.

Dieses Resultat ist nunmehr bestätigt durch eine Reihe von Basen, die ungefähr in der gleichen Folge, in welcher Pausanias die zugehörigen Bildwerke aufzählt, in die byzantinische Ostmauer verbaut aufgefunden worden sind. Basenfunde haben ferner erwiesen, daß die Periegese nach Passierung der Fronte des Zeustempels (Telemachos VI, 13, 11. Basis ca. 34 m südöstlich von der Südostecke des Zeustempels dicht an der Südterrassenmauer, vgl. Situationsplan) im Süden desselben nach Westen ging. Die erste Ephodos endete also, wo die zweite begann, bei dem Pompenthor oder Leonidaion, und beide liefen in der Hauptsache einander parallel, im Süden des Tempels die eine auf der Terrasse, die andre dort, wo noch eine ganze Reihe von Basen, darunter die des Metellus Macedoniens, sich in situ befindet, im Osten aber trennte sie die Säule des Oinomaos. Wenn daher von Pausanias nur der Weg rechts von dem Leonidaion erwähnt wird, so hat das seinen Grund darin, daß der Weg links eben seine erste Ephodos ist, nur in umgekehrter Richtung<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ganz richtig hat schon Michaelis, Arch. Ztg. 1876 S. 164 aus τῇ δεξιᾷ geschlossen, daß die Bildwerke der ersten Ephodos der Hauptsache nach τῇ ἀριστερᾷ aufgestellt gewesen seien. — Furtwängler, Arch. Ztg. 1879 S. 54; Treu, Arch. Ztg. 1879 S. 207; G. Hirschfeld, Arch. Ztg. 1882 S. 99 ff. — Die Auffindung der (verschleppten) Inschriften Arch. Ztg. N 208: 231 (Troilos VI, 1, 4; Kyniska VI, 1, 6) im Prytaneion ist uns kein Beweis, daß ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ auf den Opisthodom zu beziehen sei. Auch darin können wir Hirschfeld nicht folgen, daß die beiden Ephodoi im Osten sich gekreuzt hätten und die erste links von dem Zeusaltar nach Süden gegangen sei, was übrigens schon von Ch. Scherer, De Olympioniconum statu p. 51 verworfen worden ist.



Ob Pausanias uns nicht einen größeren Dienst erwiesen hätte, wenn er die Bildwerke der Altis nicht nach Kategorien, sondern alle in einem aufgezählt haben würde, lassen wir dahingestellt. Sehr hoch schätzen wir die topographische Einbuße, die wir durch sein vorwiegend sachliches Interesse erleiden, jedoch nicht. Auch so ist er ja κατὰ στοιχόν της ὁρῶσεως verfahren.

Als Grund seiner Scheidung von ἀναθήματα und ἀνδριάντες macht er geltend, die letzteren bezweckten nicht die Ehre der Gottheit, sondern von Menschen; zudem verdankten die Siegerstatuen ihre Aufstellung einem mit dem Siege verbundenen Rechte. V, 21, 1. ἐν ἀκροπόλει μὲν γὰρ τῇ Ἀθήνησιν οἱ τε ἀνδριάντες καὶ ὅσα ἄλλα, τὰ πάντα ἐστὶν ὁμοίως ἀναθήματα ἐν δὲ τῇ Ἄλτει τὰ μὲν τῇ τῇ ἐς τὸ θεῖον ἀνακείναι, οἱ δὲ ἀνδριάντες τῶν νικούντων ἐν ἄλλῳ λόγῳ σφίσι καὶ οὗτοι δίδονται. V, 25, 1. εἰκόνας δὲ οὐ τῇ τῇ πρὸς τὸ θεῖον, τῇ δὲ ἐς αὐτοὺς χάριτι ἀνυπερβείσας τοὺς ἀνθρώπους, λόγῳ σφῶς τῷ ἐς τοὺς ἀθλητὰς ἀναμύθουν. Daß es eigentlich nur die Siegerstatuen sind, welche ihm zu der Trennung veranlaßten, geht aus diesen Worten deutlich hervor. Die Siegerstatuen scheinen aber in Olympia nach Anweisung der Inschriften in der That die längste Zeit nicht als eigentliche Anathemata betrachtet worden zu sein. Vgl. Mittel d. athen. Inst. V S. 29 ff. (Furtwängler).

Nicht eigens motiviert wird innerhalb der Anathemata die Sonderung der Zeusstatuen. Die Beweggründe liegen aber auf der Hand. In Zeusstatuen bestand oder gipfelte doch die größte Zahl der olympischen Anathemata. Außerdem waren dieselben zum Teil gesondert ἐπὶ στοιχόν aufgestellt (Strafzanes), und mit diesen beginnt der Abschnitt.

VI, 19, 1 ff. Nach Aufzählung der Altisbildwerke schreitet die Periege in ihrer ursprünglichen Richtung von Süd nach Nord (vgl. S. 1074. 1075) weiter.

VI, 19, 1 ff. Beschreibung der Schatzhäuser. Um den neuen Abschnitt hervorzuheben, bezeichnet Pausanias die Lage derselben auf der Krepis am Fuße des Kronion in einer Form, als wenn er von dieser Krepis, als es V, 21, 2 galt, den Standort der Strafzanes zu markieren, noch gar nicht gesprochen hätte: ἐστὶ δὲ λίθου πυρίνου κρητὶς ἐν τῇ Ἄλτει πρὸς ἄρκτον τοῦ Ἡραίου, κατὰ νότον δὲ αὐτῆς παρῆκει τὸ Κρόνιον. ἐπὶ ταύτης τῆς κρητὶδος εἰσιν οἱ θησαυροί.

VI, 20, 1 lesen wir zunächst noch einmal, was wir schon zur Genüge wissen: τὸ δὲ ὅρος τὸ Κρόνιον κατὰ τὴν ἡδὴ λεγόμενα μοι παρὰ τὴν κρητὶδα καὶ τοὺς ἐπ' αὐτῇ παρῆκει θησαυροὺς. Dann Altar des Kronos

auf der Spitze des Berges. Alljährlich in der Tag- und Nachtgleiche des Frühlings brachten hier die sog. Basilai ein Opfer dar<sup>1)</sup>.

VI, 20, 2 ff. Doppeltempel des Eleithyia mit dem Beinamen Olympia und des Sosipolis. Gelegen war derselbe am Abhange des Kronion auf der Seite nach Norden in der Mitte zwischen den Schatzhäusern und dem Berge: (ἐν δὲ τοῖς πέρασιν τοῦ Κρόνιον κατὰ τὸ πρὸς τὴν ἄρκτον — ἐν μέσῳ τῶν θησαυρῶν καὶ τοῦ ὄρους), eine Bestimmung, die nur unter der Voraussetzung einer Strafe, die in Windungen gegen Norden ausbiegend die Höhe hinauszog, verständlich wird. Ermittelt wurde über das Heiligtum durch die deutsche Expedition nichts. Es bestand aus zwei Räumen. In dem vorderen stand der Altar der Eleithyia. Hierher war der Zutritt jedermann gestattet. In den zweiten inneren Raum dagegen, in welchem Sosipolis verehrt wurde, durfte nur die Priesterin desselben, eine alte Frau, eintreten und zwar weiß verschleiert. Man bediente den Dämon mit Bädern und Honigkuchen, verbrannte ihm auch allerhand Räucherwerk (zu ergänzen ist vielleicht legte auch Ölweige dazu auf den Altar), doch fehlte die Weinspende (vgl. V, 15, 10; oben S. 1074 Anm. 1). Ein Schwur bei dem Sosipolis galt als besonders heilig. Die Gründung des Heiligtums führte die Legende auf eine wunderbare Begebenheit in dem elisch-arkadischen Kriege zurück. Damals sei zu den Anführern der Eleier eine Frau mit einem Knablen an der Brust gekommen und habe erklärt, sie sei die Mutter des Kindes, bringe es aber infolge eines Traumgesichts den Eleiern als Mitstreiter. Die Feldherren schenken der Frau Glauben und setzen das Knablen nackt vor das Heer. Als aber die Arkader den Angriff eröffneten, verwandelte es sich in eine Schlange, worüber erschrocken jene die Flucht ergriffen. An der Stelle nun, wo nach der Schlacht die Schlange verschwunden sein sollte, errichtete man dem »Staatsretter« ein Heiligtum, zugleich auch der Eleithyia, der man ja die Geburt des wunderbaren Kindes verdankte. Das Denkmal für die in der Schlacht gefallenen Arkader befand sich auf dem Hügel jenseits des Kladeos. Daß Sosipolis auch in Elis eine Kapelle hatte, ist schon erwähnt (S. 1056). Ein Gemälde darin stellte ihn in jugendlichem Alter dar (Paus. VI, 25, 4: παῖς μὲν ἡλικίαν. Kind oder Knabe?), mit einer sterngeschmückten Chlamys angethan und einem Füllhorn in der Hand. Wir gestehen Löscheke (Dorpat. Universitätsprogr. 1885 S. 10) gerne zu, daß der Kult dieses Eridamons schwerlich erst Olymp. 104 in Elis eingeführt worden ist. Das schließt jedoch nicht aus, daß wirklich

<sup>1)</sup> V, 21, 2 sind noch ἀναβάσμοι δι' αὐτῆς genannt. Darunter hat man wohl die breiteren Treppenstufen nordöstlich von dem Metroon zu verstehen, wo oben die Zanes sich befinden. Vgl. Mittel d. athen. Inst. III, 217 (Weil).

<sup>2)</sup> In dem Kriegsjahre 364 v. Chr. ist der Berg von den Arkadern befestigt worden (Xenoph. Hell. VII, 4, 14).



erst der genannte Krieg Veranlassung gegeben hat, dem längst verehrten Schutzgott nun auch zu Olympia ein Heiligtum zu errichten.

VI, 20, 6 πᾶσιον Ruine eines Tempels der Aphrodite Urania. Auf den Altären wurde noch geopfert.

VI, 20, 7. Sog. Hippodameion innerhalb der Altis in der Gegend des Pompenthoros (ἐντὸς τῆς Ἀλτὸς κατὰ τὴν πομπικὴν ἑσόδον), ein mit einer Mauer umheger Platz von etwa einem Plethron (ὅσον πλεθρὸν χωρίον περιεχόμενον ἀργυρῷ). Nur einmal im Jahre durfte derselbe von den Frauen, welche der Hippodameia, deren Gebeine hier ruhten, zu opfern hatten, betreten werden.

Das Hippodameion ist meist im Osten der Altis angenommen worden, von den einen im Nordosten, weil unmittelbar darauf die Besprechung des Stadion folgt, von den anderen im Südosten, weil man das «römische Festthor» für das Pompenthor ansah. Selbstredend ist weder hier noch dort eine Spur des Heroon entdeckt worden; das Pompenthor ist eben das Südwestthor, das bestätigt sich auch hier wieder. Nach V, 22, 2 lag παρὰ τὸ Ἰννὸδόμεον das halbkreisförmige Bathron mit dem Weihgeschenk der Apolloniasten. Unfern dem Südwestthor, doch näher dem Buleuterioneingang, ist ein solches Bathron noch in situ. Zwischen diesem und dem Thore südlich von der Straße liegt ein trapezförmiger Raum, nach Norden und Westen von Basen, nach Süden von der Altismauer eingefasst. Es wurde dort zwar nur ein Gebäude mit schlechtem, aus Architekturteilen und Inschriftblöcken elend zusammengefügtem Gemäuer aufgedeckt. Es muß dasselbe jedoch an der Stelle eines älteren Baues errichtet worden sein, denn sonst würde man die Basen nicht in dieser Weise angeordnet haben (Ausgr. Bd. IV S. 9). Der ganze Winkel ist nur denkbar unter der Voraussetzung, daß er eine alte Gründung einschloß. »Dies war das Hippodameion. Dagegen spricht scheinbar nur die überlieferte Größe des letzteren<sup>1)</sup>.« Allerdings, wenn man πλεθρον als Flächenmaß (100 × 100 Fufs) faßt. Dazu zwingt aber nichts. Das Hippodameion verhielt sich demnach zu dem Zeustempel ganz ähnlich wie das Pelopion. Dieses lag zur Linken des Opisthodoms, jenes zur Rechten. Auch die Distanz von dem Tempel ist ungefähr dieselbe.

Doch wie erklärt sich, daß Pausanias das Hippodameion an dieser Stelle der Periegesis bringt, d. h. zwischen dem Uraniatempel im Norden und dem Stadion im Osten? Uns scheint die Stelle ganz die richtige. Die Beschreibung beginnt mit dem vornehmsten Bauwerke Olympias und schreitet dann etappenweise nach Norden. Sollte bei diesem Plane

dem südlich von dem Zeustempel gelegenen Hippodameion eine Sonderbesprechung, keine bloß gelegentliche, zu teil werden, so konnte dies frühestens nach Vollendung der Route geschehen. Nicht bloß frühestens, auch bestens. Denn so erscheint das Temeos der großen Südfronte, der es äußerlich wie innerlich angehört, angeschlossen. Statt den Anfang bildet es eben den Schluß. Oder war es vorzuziehen, wenn Pausanias borniert topographisch seine Führung statt mit dem Zeustempel mit dem Hippodameion begann?

VI, 20, 8 ff. Die zweite Haupttroute der olympischen Periegesis kreuzt die erste, selbst redend mit Übersprung der Altis, die, nachdem eben noch das darin befindliche Hippodameion behandelt wurde, absolviert ist. Die Altisbeschreibung in ostwestlicher Axe vorzunehmen, ging nicht an, da die Bauwerke des Platzes der Hauptsache nach in der Südostaxe aufeinander folgen.

VI, 20, 8 f. Stadion. Am Ende der Strafanzreihe — wo der Anfang, lehrt V, 21, 2 f. — überwölbt, für die Hellanodiken und Kämpfer bestimmter Eingang in dasselbe.

VI, 20, 10 ff. Hippodromos. »Steigt man aus dem Stadion, wo die Hellanodiken sitzen, über, so ist da der Platz für das Pferderennen und der Ablauf (ἀγχις) der Pferde.« — VI, 20, 10 ff. Beschreibung der Aphesis. Sie hatte die Grundform eines Schiffsvorderteils, dessen Schnabel der Balin zugekehrt war, während die mit ihr zusammenhängende Agnaptoshalle die Basis bildete. — VI, 20, 15 ff. Die längere (südliche) Seite von Erde aufgeworfen. Länger ist diese Seite dem Schriftsteller, wie wir glauben, deshalb, weil er für die Nordflanke den Stadionsdamm (VI, 20, 8) außer Berechnung läßt, der eine Strecke weit auch dem Hippodrom als Böschung diente. — In der Gegend der Durchfahrt (κατὰ τὴν διεξόδον) durch den Damm der Taurixippos (Pferdeschreck) in Gestalt eines runden Altars — Auf der einen Zielsäule chernes Bild der Hippodameia mit einer Tänie in der Hand. — VI, 21, 1 f. Tempel der Demeter Chamyne am Fuße des nicht hohen Berges, welcher die andre (nördliche) Seite des Hippodroms bildete (τὸ δὲ ἕτερον τοῦ Ἰπποδρόμου μέρος οὐ χωμα τῆς ἐστίν, ὅρος δὲ οὐχ ὕψηλόν. ἐπὶ τῷ πέτρῳ τοῦ ὀρους κ. τ. λ.), ein hochangesehenes Heiligtum, dessen Priesterinnen gestattet war, den olympischen Spielen zuzusehen (VI, 20, 8). Den schönen Beinamen Chamyne (Preller, Griech. Myth. 1, 628) führte die Volksetymologie darauf zurück, daß sich an der Stätte die Erde vor dem Wagen des Hades aufgethan (χάειν) und wieder geschlossen (κρύβειν) habe oder auf einen Pisäer Chamynos, mit dessen Vermögen König Pantaleon (Olymp. 34) den Tempel erbaut habe. Statt der alten Tempelbilder hatte Herodes Attikos neue gestiftet: Demeter und Kore aus pentelischem Marmor.

<sup>1)</sup> C. Lange, Haus und Halle S. 333 ff. hat zuerst die richtige Lage des Hippodameion erkannt und verteidigt.



Die gemauerte Lage des Hippodrom, nebst allen baulichen Einrichtungen, Agnastoshalle, Ablaufstücken, Zielmarken u. s. w. hat nicht sicher festgestellt werden können. Vorbeerbende Überflutungen und Anwaschungen des Alpheios haben alle sicheren Spuren verwischt. Nur über die generelle Situation ist kein Zweifel mehr möglich. Der Hippodrom lag südöstlich und östlich von dem Stadion, und zwar ziemlich parallel zu dem letzteren, so daß sein breiter Südwand zugleich als Schutzdeich gegen das Hochwasser des Alpheios diente. Die ursprüngliche Breite hat nicht mehr ermittelt werden können; das vorhandene natürliche Terrain gestattet die Annahme einer Länge von 770 m = 4 olympischen Stadien für die Rollbahn und einer Axenorientierung nach dem Hügel von Pisa, wie solches die Kaupertische Karte von Olympia, Blatt II in dem Werkchen Olympia und Umgegend erkennen läßt. Funde v. Olympia S. 21 f. (Adler). Vgl. Art. »Hippodrom« S. 692 ff.

VI, 21, 2. Gymnasion (in Olympia); Ortsbestimmung V, 15, 8. — Palaistra: ἐστὶ δὲ καὶ ἄλλος ἐλάσσων περιβόλος ἐν ἀριστερῇ τῆς ἐσόδου τῆς ἐς τὸ γυμνάσιον κ. τ. λ.

VI, 21, 3. »Jenseits des Kladeos (παρὰ τοῦ Κλάδεον) Grab des Oinomaos, ein Erdaufwurf mit Steinen umfriedigt und über dem Grabmal die angelichen Reste der Pferdeställe des Oinomaos.

Am Ende seiner Beschreibung vervollständigt Pausanias seine Nachrichten über die Umgebung von Olympia, indem er dasselbe noch 1. mit dem Osten VI, 21, 3 ff., 2. mit dem Norden (Bergstraße) VI, 22, 5 ff., 3. mit dem Westen und der Landeshauptstadt (heilige Straße) VI, 22, 8 ff. verknüpft. Die beiden ersten Wege werden, wie dies auch bei der die ganze Beschreibung einleitenden Südroute V, 6, 1 ff. der Fall ist, in der Richtung nach Olympia gemacht, der letzte in der Richtung von Olympia nach Elis<sup>7)</sup>.

#### Die Bauwerke Olympias.

Zur Besprechung gelangen hier nur jene Bauten, die noch in bedeutenderen Resten vorhanden sind oder besonderes kulturgeschichtliches Interesse bieten. Bezüglich der übrigen genüge das im vorigen Kapitel Gesagte.

Zeustempel (vgl. Taf. XXVII Abb. 1270. 1271 nach Funde v. Olympia Taf. XXXII. XXXIII; Ausg. Bd. II Taf. I. II. III. Bd. III Taf. XXXI. XXXII S. 24 ff.).

Eine zuverlässige Nachricht über den Beginn oder die Vollendung des Zeustempels besitzen wir nicht,

<sup>7)</sup> Inzwischen ist erschienen: Kalkmann, Pausanias der Perieget, Berl. 1886. Ein Vergleich des einschlägigen Kapitels mit dem unsrigen dürfte den Leser über den Wert vieler gegen Pausanias erhobener Anklagen nicht im Unklaren lassen.

wohl aber läßt sich seine Bauzeit im allgemeinen durch Kombination einer Reihe von Thatsachen mit Sicherheit feststellen.

Auf dem Ostfrieze prangte ein goldener Schild (ἀσπίς = σκιάλα), das Weihgeschenk der Lakedaemonier und ihrer Bundesgenossen von der Schlacht bei Tanagra (Olymp. 80, 4 = 457 v. Chr.). Schon aus den Eingangsworten des von Pausanias mitgeteilten Weihgedichts war zu entnehmen, daß dieser Schild von Anfang an für den Tempel bestimmt war. Aus der Beschaffenheit der gefundenen Sockelfragmente ist aber noch weiter erkannt worden, daß er nicht an den Bau nur angeheftet, sondern ein Bestandteil desselben war, sein Mittelakroterion<sup>8)</sup>; vgl. Paus. V, 10, 4; Arch. Ztg. 1882 S. 179 ff. (Purgold). Da nun ein Grund nicht ersichtlich ist, weshalb die Stiftung erst geraume Zeit nach der Schlacht beschlossen worden sein sollte, so ergibt sich, daß der Tempel um das Jahr 457 v. Chr. entweder schon im Bau begriffen war oder wenn nicht, so doch bald nach 457 begonnen worden sein mußte<sup>9)</sup>.

Der Tempel hat sich durch die Ausgrabungen als ein einheitlicher, ohne Verschleppung oder größere Unterbrechung aufgeführter Bau erwiesen, und gleichzeitig mit dem Bau müssen auch die dazu gehörigen Skulpturen verfertigt worden sein. Die Metopenplatten der Cellafronten waren in die Triglyphenblöcke eingefalzt, sind also bereits während des Baues versetzt worden und zwar, da ihre Ausführung von dem Geste aus ohne künstlerische Vorteile nur mit technischen Schwierigkeiten verbunden gewesen wäre, als fertige Bildtafeln. Den Metopenbildern stehen aber die Kompositionen der Giebfelder sowohl in Ansehung der technischen Weise als des Kunstvermögens vollkommen parallel, ja in den Metopen scheint manches im Sinne einer fortgeschrittenen Kunstanschauung gelungen als in den Giebelgruppen. Nicht zuletzt wird schließlich das Tempelbild in Ausführung genommen sein; ist doch der Tempel nur der architektonische Mantel der in dem Bilde vergegenwärtigten Gottheit. In der That wird

<sup>8)</sup> Erst später kam jene vergoldete Nike dazu, deren Pausanias gleichfalls gedenkt.

<sup>9)</sup> Zu weit geht die Folgerung (Ulrichs, Purgold u. a.), die, wie es scheint, jetzt ziemlich allgemein geteilt wird, der Bau müsse Olymp. 81 mit Giebel und Dach bis zum First fertig gewesen sein. Das resultiert keineswegs mit Notwendigkeit. Auf den Gedanken, den Schild als Firstakroterion zu stiften oder zu benutzen, konnte man doch auch kommen, noch ehe der Bau weit gediehen, ja noch ehe er überhaupt begonnen war. Nur in naher Aussicht, in dieser allerdings mußte er stehen, als die Lakedaemonier in der Lage waren, ihre Dankesgabe für Tanagra zu stiften.



die Gleichzeitigkeit von Tempel und Bild von Pausanias betont (V, 10, 2: ἐποικήθη δὲ ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῷ Δαί ἀπὸ λαμπρόων, ἡνικα κ. τ. λ.), und ist eine zeitlich getrennte Herstellung hier um so weniger denkbar, als das Bild schon der Kostbarkeit seines Materials wegen, also selbst vom finanziellen Standpunkt aus, den Kern der ganzen Gründung darstellte.

Die mit dem Bildwerken betraute Künstlerschaft bestand nun aus Pheidias, Panainos, Kolotes, Alkamenes, Palonios, lauter Fremden; nur Libon, der Architekt, war ein Einheimischer. Unter den Fremden erscheint Pheidias nicht als gleichstehender, sondern als übergeordneter Meister. Ihm ist die Hauptaufgabe, die Schöpfung des kostbaren Bildes, übertragen; Panainos, sein Bruder, und Kolotes, sein Schüler, sind ihm dabei behilflich, jener für den malerischen (Paus. V, 11, 5, 6; Strab. p. 354), dieser, zugleich der Verfertiger des neuen, chryselephantinen Kranztesches (Paus. V, 20, 2), für den plastischen Teil der Arbeit (Plin. N. H. 34, 87; 35, 54); auch Alkamenes, der Künstler der Westgiebelgruppe, ist als Schüler des Pheidias verbürgt (Plin. N. H. 34, 72; 36, 16); und daß schließlich Palonios, der Künstler der Ostgiebelgruppe (Paus. V, 10, 8), eine wesentlich verschiedene Stellung zu dem Meister des Bildes eingenommen habe, ist unter solchen Umständen ohne bestimmtes Zeugnis nicht glaubhaft. Alle diese Künstler werden demnach erst im Gefolge des Pheidias nach Elis gekommen sein und ihre Arbeit gleichzeitig mit ihm begonnen haben<sup>5)</sup>.

Den Höhepunkt der Tätigkeit des Pheidias bezeichnet Plinius (N. H. 34, 49) mit Olymp. 83. Darf man annehmen, daß seine größte, berühmteste Leistung vor dieses Datum falle? Das ist an sich unwahrscheinlich und steht überdies in Widerspruch mit der Überlieferung von der Liebe des Künstlers zu dem elischen Knaben Pantarkes (Paus. V, 11, 3; VI, 10, 6; Overbeck, Schriftquell. N. 740 bis 743), der noch Olymp. 86 ἐν παντί siegte. Diese Überlieferung als chronologisch wertlos hinzustellen, ist bis jetzt nicht gelungen. Wir haben mit ihr zu rechnen, und sie gestattet Pheidias' Arbeit an dem Throne nur eine geringe Anzahl von Jahren über Olymp. 86 hinaufzurücken<sup>6)</sup>. Die Tätigkeit des

Pheidias und seiner Genossen in Olympia würde sich demnach, wenn wirklich um 457 v. Chr. der Tempelbau schon im Gang war oder doch begonnen wurde, auf einen größeren Zeitraum erstreckt haben. Das will aber angesichts der großen, gewiß absichtlichen Arbeitsteilung und auch der Spuren von Eilefertigkeit, die wenigstens an den Rückseiten der Giebelfiguren zu bemerken sind, wenig einleuchten.

Daß die Arbeit Olymp. 81 oder noch früher schon im Gang gewesen sei, verbietet auch die Nachricht, daß Alkamenes die eine Giebelgruppe gearbeitet habe. Dieser mag in sehr jungen Jahren gestanden haben, als er nach Olympia kam. Allein da er noch zu Ende des Jahrhunderts das Weilgeschenk arbeitete, welches Thrasybul und Genossen wegen der Befreiung Athens von den sog. dreißig Tyrannen (Olymp. 94, 2) in das Herakleion zu Theben stifteten (Paus. IX, 11, 6), und wir dieses Zeugnis doch wohl nicht minder zu respektieren haben, als jenes des Plinius (N. H. 34, 49), das ihn Olymp. 83 unter den aemuli des Pheidias ansetzt, so ist Alkamenes' Mitarbeiterschaft vor Ol. 81 doch mehr als problematisch.

Andre Gesichtspunkte führen uns dagegen wieder dem durch den Lakedaimonierschild ermittelten Datum näher. Die Nike der Messenier und Nauaktier sollte nach Angabe der Messenier selbst wegen der Kämpfe um Sphakteria (Olymp. 88, 4 = 425 v. Chr.) gestiftet worden sein, Pausanias aber bezieht die Stiftung auf den Krieg der Messenier gegen die Akarnanen von Oniadai (Olymp. 81, 2 = 455 v. Chr.). Einen Grund gibt er nicht an (ἐμοὶ δοκεῖ); was ihn aber bestimmte, läßt sich erraten. Die Feinde waren in der Dedikationsinschrift nicht bezeichnet (ἀπὸ τῶν πολεμίων, vgl. weiter unten).

dem Throne beschäftigt gewesen sein; um so weniger, als jene Behauptung, wenn sie nicht ausschließlich auf mündlicher Tradition, sondern, wie wahrscheinlich, mit auf einem Bilde des Pantarkes beruhte, nicht von der Statue Olymp. 86, sondern offenbar von jenem ναὶ ἀναδούμενος VI, 4, 5 abstrahiert war, den Pheidias selbst verfertigt hatte. Löschekes Interpretation, Pausanias habe VI, 4, 6 und VI, 10, 6 zwei zusammengehörige Nachrichten getrennt, hebt die chronologische Schwierigkeit nicht, wenn man nicht gleich wieder eine eben so kühne Konjektur darauf pfeifen will, und erkennt Pausanias' wirkliche Methode. Das Wahrscheinlichste bleibt, daß es zwei Statuen des Pantarkes gab, die beglaubigte vom Jahre 436 v. Chr., in welchem Pantarkes an der obersten Grenze des vorschrittmaßigen Alters der παῖδες gestanden sein wird, und der unbeglaubigte Anadumenos, an dessen Basis zwar der Name des Künstlers (Pheidias), aber weder der Name des Dargestellten noch der Anlaß der Errichtung angegeben war.

<sup>5)</sup> Was den Tod des Pheidias und das chronologische Verhältnis von Zeusbild und Parthenos anlangt, stehen wir auf Löschekes Standpunkt. Vgl. Löscheke, Pheidias' Tod in histor. Untersuchungen, Arnold Schäfer gewidmet, S. 34 ff.

<sup>6)</sup> Dagegen finde ich in dem Zusatz V, 11, 3: ἀνέλετο δὲ καὶ ἐν παύσιν ὁ Παντάρκης πάλιν νίκην ἀλουμένῳ ἔκτῃ πρὸς ταῖς ἀγῶνισιν zu der Notiz, man behaupte (λέγουσι), der Anadumenos an dem Throne sei dem Pantarkes ähnlich, keinen Zwang anzunehmen, Pheidias müsse gerade Olymp. 86 an



Unter solchen Umständen schien ihm die Mitarbeiterschaft des Künstlers an dem Tempel ein zuverlässiger Anhalt zur Bestimmung der Stiftung<sup>1)</sup>, zuverlässiger als die Tradition der Messenier, wonach der Künstler noch nach 425 v. Chr. abermals in Olympia beschäftigt sein mußte. Pausanias irrte, aber sein Irrtum ist instruktiv. Er lehrt, wie wenig der Schriftsteller auf Stilunterschiede gab, wenn sie nicht sozusagen handgreiflich waren, ferner wie er das Positive oder doch scheinbar Positive unbeglaubigten Mitteilungen vorzog, drittens daß er die Tempelskulpturen weit näher dem Jahre 455 als 425 v. Chr. verfertigt glaubte.

Es ist schon oben gesagt, daß das erkannte Bathron der Mikythosstiftung bereits auf dem Bau-  
schutte des Tempels ruhte<sup>2)</sup>. Zur Zeit der Aufstellung des Anathems muß also der Bau wenigstens seiner Vollendung nahe gewesen sein. Die Aufstellung mag verhältnismäßig spät erfolgt sein, da es sich um die Herstellung einer größeren Figurenzahl handelte; dennoch wird man sie in Anbetracht der Lebenszeit des Stiffters kaum über Olymp. 82 herabdatieren dürfen.

Wir kommen nunmehr auf das einzige direkte Zeugnis über Zeit und Gelegenheit der Tempelgründung. Pausanias berichtet (V, 10, 2): »Tempel und Bild wurden dem Zeus errichtet von der Beute, als die Eleier Pisa und die übrigen Perioiken, welche mit den Pisäern abgefallen waren, mit Waffengewalt niedergeworfen hatten<sup>3)</sup>. Welcher Krieg hier gemeint sei<sup>4)</sup>, hat Ulrichs zuerst erkannt, indem er auf die bei Herod. IV, 148 erwähnte, zu Herodots Lebzeiten erfolgte Zerstörung mehrerer triphylischer Städte hinwies (Verhandlungen d. Philologenversammlung zu Halle 1867 S. 70 ff.). Der Krieg läßt sich noch genauer fixieren, als Ulrichs gethan hat, wenn man der Stelle bei Strabon p. 355 ihr Recht

widerfahren läßt. Danach erfolgte die endgültige Unterwerfung der gesamten südlichen Ländereien (ὡςτε τὴν χώραν ἅμωσαν τὴν μέχρι Μεσσηνίας ἑλάναι καὶ διαμεῖναι μέχρι νῦν, Πρωτῶν δὲ καὶ Τριφυλίων καὶ Κορινθίων μὴδ' ὄνομα λειπόμεναι) mit Hilfe der Lakedaemonier μετὰ τὴν ἐσχάτην καρδίαν τῶν Μεσσηνίων. Diese ἐσχάτη καρδία kann nach Strabons eigener Interpretation (p. 362) nur auf den dritten messenischen Krieg bezogen werden (vgl. Busolt, Griech. Gesch. S. 165), und der entsprechende elische Krieg muß — schon in Ansehung des durch ihn herbeigeführten Resultats — der nämliche sein, den Herodot als in seine Zeit fallend erwähnt<sup>5)</sup>. Erst nach dem Falle von Ithome (Olymp. 81 = 456 v. Chr.) fanden also die Kämpfe ihren Abschluß, deren Beute die Eleier »vielleicht schon aus politischen Rücksichten« (Curtius) zu Ehren des olympischen Zeus verwendeten, indem sie ihm ein neues kunstreiches Haus und ein Bild aus dem kostbarsten Material errichteten.

Der Beginn des Tempelbaues fällt demnach kaum früher als in die letzten Jahre der 81. Olympiade (454 bis 452 v. Chr.), für die Vollendung des Ganzen aber werden wir an Olymp. 83 festzuhalten haben<sup>6)</sup>.

Sollte der zwischen Pelopion und Hippodameion, Zeusaltar, Oionomossäule und Buleuterion gelegene

<sup>1)</sup> Nur der Zusatz συμπαράστασις bezieht sich auf den zweiten messenischen Krieg. Strabon scheint sagen zu wollen: ehemals hatten die Eleier den Lakedaemoniern gegen die verbündeten Messenier und Arkader geholfen; nun die Lakedaemonier mit den Messeniern endlich ganz fertig waren, halfen die Lakedaemonier den Eleiern gegen die Pisaten, Triphylie und Kaukonen.

<sup>2)</sup> Abgesehen von den falschen Prämissen, der Tempel sei einschließlich seiner Skulpturen bald nach Olymp. 80 vollendet gewesen und von Olymp. 80 ab erstreckte sich die Arbeit an dem Götterbild, können wir Löschke a. a. O. S. 44 nur beistimmen, wenn er sagt: »Und eine Spur wenigstens scheint sich davon noch erhalten zu haben, daß die antike Überlieferung Olymp. 83 als den Zeitpunkt von Pheidias' und seiner Genossen Anwesenheit in Elis bezeichnete. Plinius tadelt bekanntlich XXXV, 8, 54 seine griechischen Gewährsmänner, weil sie erst unter Olymp. 90 berühmte Maler erwähnten cum et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso sit LXXX tertius fuisse fratrem eius Panaeum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor.« Zuerst erwähnt wird das Heiligtum in der Literatur von Herodot II, 7 (»um das Jahr 445«: Ulrichs).

<sup>3)</sup> Dies ist schon von Löschke, Dorpater Programm 1884 S. 13 geltend gemacht worden.

<sup>4)</sup> Noch unter dem Schutte liegen das Bathron des Praxiteles (vgl. Situationsplan), sicher nicht vor 484, am wahrscheinlichsten erst nach 461 v. Chr. errichtet (Arch. Ztg. 1876 S. 48; Curtius), und jenes der Heldengruppe des Onatas (Onatas blüht Olymp. 78; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 88 ff.).

<sup>5)</sup> Ἐποικήθη δὲ ὁ ναὸς καὶ τὸ ἄγαλμα τῷ Διὶ ἀπὸ λαβύρων, ἦν τε Πισαὶν οἱ Ἕλαιοι καὶ ὅσων τῶν περιέκειντο ἄλλοι συναμείστη Πισαίοις πόλεμῳ καθεύον. Vgl. V, 6, 4; VI, 22, 4. Über die Konstruktion s. Ulrichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel, Würzb. Winkelmannsprogramm 1877 S. 2 f.

<sup>6)</sup> Über die verschiedenen Phasen des langwierigen Zwistes (πόλεμος) zwischen Elis und seinen Perioiken ist sich, wie ein Vergleich von VI, 22, 4 und V, 10, 2 ff. lehrt, Pausanias selbst nicht klar gewesen.



Altisraum zuerst durch Libon mit einem Banwerk besetzt worden sein? Das ist wenig wahrscheinlich, auch ist es kaum als Zufall zu erklären, daß bereits die ältesten Anathemata und Siegerstatuen östlich von dem Zeustempelareal disponiert worden sind. Ist aber an Stelle des libonischen Baues ein älterer vorauszusetzen, so wird dies eben ein älterer, aber kleinerer Zeustempel gewesen sein. Der Hypothese, das Heraion sei lange der einzige Tempel der Altis gewesen und habe als gemeinsames Hieron des Zeus und der Hera gedient, widerspricht einerseits die Legende, nicht Pisäer, sondern Skilluntier aus Triphylien hätten den Bau errichtet, andererseits die beengte Lage desselben, die man zu einer Zeit, da es in der Altis außer Bäumen und Gebüsch nur Altäre und höchstens noch die beiden Grabstätten des Pelops und der Hippodameia gab, doch wohl vermieden haben würde.

Das Material des dorischen Zeustempels ist der gleiche, in der Umgebung brechende Kalktuff (κάρσιος) aus dem alle älteren Gründungen Olympias errichtet sind. Ein dreistufiges Krepidoma, basiert auf einem aus sieben Schichten von Kalkblöcken und zunächst einem Sockel bestehenden Tiefbau, erhebt das Gebäude über den Erdboden, der durch Aufschüttung zu einer niedrigen Terrasse erhöht ist. Den Zugang zu der Plattform des Krepidoma, dem Stylobat, vermittelte an der Ostfronte eine allerdings erst aus der späteren Zeit des Altertums stammende Rampe, die nach Norden und Süden vier schmale Stufen hat, nach Osten sich allmählich abdacht. Die Breite des Baues, der zunächst in Haus und äußere Säulenhalle zerfällt, beträgt von Stylobatkante zu Stylobatkante 27,66 m (= 86 1/4 olymp. Fuß), die Länge 64,12 m (= 200 Fuß); die Höhe vom Terrain bis zur Geisonoberkante ist mit 16, 17 m, bis zum First mit 20, 25 m berechnet worden<sup>1)</sup>.

Die äußere Halle bilden 6 zu 13 Säulen. Das Haus, innerhalb der Halle auf eigenem niedrigen Sockel fußend, ist wie gewöhnlich in Pronaos mit zwei Säulen in antis, entsprechenden Opisthodom und in den eigentlichen Naos zerlegt, und diesen wieder teilen zwei Reihen von je sieben Säulen in antis der Länge nach in zwei seitliche Korridore und in ein etwas tiefer liegendes Hauptschiff. Die Tiefe der äußeren Halle mißt an den Langseiten 5,91 m, an den Fronten 8,81 m (= 27 1/4 Fuß).

<sup>1)</sup> Wenn Pausanias die Breite auf 95, die Länge auf 230 Fuß angibt, so scheint nicht bloß abgerundet, sondern auch das ganze Krepidoma mit eingerechnet zu sein, für die Länge außerdem der Vorsprung der Rampe. Auch das Höhenmaß, das Pausanias verzeichnet, 68 Fuß, ist übertrieben; wahrscheinlich war hier die auf dem Firste stehende Nike mit eingeschlossen.

Das Haus aber hat eine Breite von 16,03 m (= 50 Fuß) und eine Länge von 46,50 (46,48) m, wovon je 7,22 m (= 22 1/4 Fuß) auf Pronaos und Opisthodomos entfallen, dagegen 32,06 m (= 100 Fuß) auf den Naos (die Scheidemauren mitgemessen). Der Tempel des olympischen Zeus war also ein Hekatompedos.

Die Säulen nahmen von außen nach innen wie an Höhe so in ihren Durchmesser stetig ab: letzterer beträgt in der äußeren Halle 2,21 bis 2,25 m (= ca 7 Fuß), in Pronaos und Opisthodom 1,88 m (= 5 7/8 Fuß), in dem Naos schließlich 1,53 m (= 4 7/8 Fuß).

Den Fußboden der äußeren Halle bildete ein Pflaster aus Kieselstein, das mit einem Estrich überstrichen war. Bettungen in den Interkolumnien der Südseite weisen auf zahlreiche dort aufgestellte Anathemata.

Der Zugang zu dem Opisthodom lag frei; jener zu dem Pronaos dagegen war durch ein Gitterwerk mit Türen gespart. Den Fußboden zieren hier die Reste eines Mosaiks aus farbigen Alpheioskieselstein, das schon durch die französische Expedition aufgedeckt und bekannt geworden ist: in ineinander umräumten Feldern je eine von Palmetten eingefasste Tritonfigur. Dieses Mosaik geht aber nicht auf die Bauzeit des Tempels zurück; seine Einteilung richtet sich nicht nach dem gesamten Pronaosraum, sondern nimmt bereits auf vorhandene Weihgeschenke Rücksicht. Reste eines Belags aus bunten Marmortafeln über dem Mosaik stammen aus spätrömischer Zeit. Die Breite der Cellaöffnung beträgt 4,80 m; die beiden Flügeltüren schlugen wahrscheinlich nach außen auf.

Das Mittelschiff des Naos zerfällt der Tiefe nach in drei Abteilungen. In der westlichsten erhob sich das etwa 6,50 m breite und 9,50 m lange Tempelbild (bathron aus schwarzem Kalkstein, von der Opisthodomwand stand es so weit abgerückt, daß ein Durchgang von der Breite der Seitenschiffe blieb. Die mittlere Abteilung, nahezu ein Quadrat von etwa 6,50 m Seite, erstreckt sich von der Fronte des Bathron bis zu dem dritten Säulenpaare (von Osten her gezählt); ihr Boden ist etwas vertieft, war mit schwarzen Kalksteinplatten belegt und rings von einem erhöhten Rand aus weißem Marmor eingefasst. Der Fußboden vor dem Bilde ist nicht aus Marmor, sondern aus schwarzem Stein hergestellt. Rings um den schwarzen Stein läuft eine Einfassung aus parischem Marmor, die das von dem Bilde niedertraufende Öl zusammenhalten soll (Paus. V, 11, 10). Aber nicht bloß das Öl hatte die Einfassung zusammenzuhalten, sondern wohl auch das Regenwasser, das gelegentlich hier einfiel. In dem quadratischen Raum ist nämlich mit hoher Wahrscheinlichkeit das Hypaethron des Tempels erkannt. Die Ostabteilung schließlich hatte einen Fußboden von dunklem Marmor.



Implavium und Bildstätte lagen von Schranken umschlossen. Die bei dem zweiten Säulenpaare angebrachte Ostschranke lief nicht nur durch das Mittelschiff, sondern auch durch die Seitenschiffe, wo darin angeordnete Türen den Durchgang vermittelten. Die Schranke war aus stucküberzogenem Poros; ebenso die Süd- und Nordschranken in dem dritten, vierten und fünften Interkolumnium. In den nächsten Interkolumnien aber (je sechs und sieben) und gegen den Opisthodom hin bildeten Metallgitter das Hindernis. Auf der Innenseite der genannten Porosschranken müssen jene von Pausanias (V, II, 5) aufgezählten Gemälde des Panaios angebracht gewesen sein (vgl. Mittell. d. Athen. Inst. 1882 S. 274 A. S. Murray).

Die Seitenschiffe hatten wieder einen Fußboden von einfachem Estrich. In ihnen führten zwischen der Pronaoswand und dem ersten Säulenpaare Wendeltreppen empor.

Für den Aufbau sind wir bei dem Zustande der Ruine fast ganz auf die Rekonstruktion angewiesen. Die äußeren Säulen hatten bei einer durchschnittlichen Axweite von 5,21 m (= 16 1/4 Fufs) eine Höhe von 10,43 m (= 32 1/4 Fufs). Sie verjüngten sich bedeutend und waren mit 20 Kanälen versehen. Drei Halseinschnitte markierten das Schaftende, vier Ringe den Anfang des in straffer Linie ausladenden breiten und hohen Echinus. Auch die Einzelformen des 4,30 m hohen Gebälks waren kräftig und wirksam gehalten. Sie entbehren des scharfen Zuschnitts und der fein bemessenen Proportionalität, wodurch die attischen Werke der Blütezeit ausgezeichnet sind, drängen sich aber auch nicht plump und störend hervor. Die Metopenplatten des Triglyphen waren ohne plastischen Schmuck. Nach der Zerstörung von Korinth stiftete Mummius 21 vergoldete Schilde; sie wurden in den zehn Metopen der Ostseite und den elf anstoßenden der Südseite befestigt. Die Sima war nicht aus Poros wie der übrige Bau, sondern aus Marmor. Ihr Profil ist schwunglos. An den Langseiten trug sie Löwenköpfe als Wasserspeier, die durch die große Verschiedenheit ihrer Arbeit auffallen (vgl. Ausgr. Bd. I Taf. XIX). Diese Differenzen sind schwerlich auf verschiedene, bei dem ersten Bau beschäftigte Hände zurückzuführen, sondern auf mannigfache spätere Restaurationen. Auch die Dachziegel waren aus Marmor. Gelsonlänge 90 olymp. Fufs; Tympanongröße 80 Fufs zu 10 Fufs.

Als Akroterien des Ostgiebels nennt Pausanias jene älter erwähnte vergoldete Nike und an den beiden Enden vergoldete Kessel oder Dreifüße.

Die Komposition des östlichen Tympanon stellte die in Vorbereitung begriffene Wettfahrt des Pelops und Oinomaos dar, jene des Westgiebels den Kampf der Lapithen und Kentauren.

Von der Decke des Gebäudes ist nichts gefunden worden; sie muß gleich dem Dachstuhl ganz aus Holz gewesen sein.

Die Cellawand, unten wie gewöhnlich aus hoch gestellten Platten formiert, hatte an den Fronten ein Triglyphen. Die Metopen, je sechs auf jeder Seite, waren mit Hochreliefs geschmückt, welche die Thaten des Herakles schilderten (Paus. V, 10, 9).

Die Seitenschiffe des Naos waren zweistöckig. Zu den Emporen gelangte man über die schon angeführten Wendeltreppen. Weitere Treppen führten von dort auf das Dach (Paus. V, 10, 10: ἐσθλαὶ δὲ καὶ ἐνὸς τοῦ ναοῦ κίονες, καὶ πρὸς τὰ ἑνὸς ὑπερῶν καὶ πρὸς ὁδοῦ δι' αὐτῶν ἐπὶ τὸ ἀγαλμα ἐστὶ πεποιήται δὲ καὶ ἄνοδος ἐπὶ τὸν ὄροφον σκολιή).

Das Tempelbild stand für gewöhnlich durch einen Vorhang verdeckt. Pausanias bemerkt, daß er nicht an die Decke hinaufgezogen, sondern auf den Boden hinabgelassen zu werden pflegte. Das Prachtstück textiler Webe- und Färbekunst des Orients, das er sah, war eine Stiftung des syrischen Königs Antiochos IV. Epiphanes (V, 12, 4).

Alle sichtbaren Banteile aus Muschelkalk waren mit einem feinen, polierten Stuck überzogen. An den meisten war er weiß gehalten, an anderen verschieden gefärbt oder auch mit farbigen Ornamenten geschmückt. Sicher erkannt wurde nur noch rotes Kolorit an der Unterseite des Gelson, blaues an den Mutuli (*miac*), und wieder rotes an den Trophen. Die Marmorsima trug ein braunrotes Anthemien- und Mäanderornament auf blauem Grunde.

Weißgeschenke im Inneren und in dem Pronaos s. Paus. V, 12, 5 ff.

Heratempel (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. I II XXXIII XXXIV S. 9, 30 ff., Bd. V Taf. XXXIV S. 35 f. = Fude, Taf. XXXVIII, 2, darnach Abb. 1275).

Die Gründung des Heräion wurde von der Sage in die graue Vorzeit verwiesen. Skillantier sollten es gebaut haben etwa acht Jahre nachdem Oxylos die Herrschaft in Elis erlangt hatte (Paus. V, 16, 1). Diese Sage haben die Ausgrabungen wenigstens insofern bestätigt, als der Tempel seiner Genese nach in der That das früheste der zu Olympia aufgedeckten Bauwerke ist und Merkmale noch weit höheren Alters an sich trägt, als selbst die ältesten hellenistischen Tempel.

Der dorische Bau ist in seinen unteren Teilen noch wohl erhalten; eine größere Anzahl von Säulen erreicht noch eine Höhe von 2,50 bis 3 m.

Das Krepidoma (über den Stereobat vgl. Ausgr. III S. 27) ist nur zweistöckig. Die Halle bilden 6 zu 16 Säulen auf 18,75 m breitem und 50,01 m langem Stylobat. Man beachte die Gestrecktheit des Bauwerkes, ein Zeichen seines hohen Alters. Eigene Treppenaufgänge waren (wenigstens in späterer Zeit) nicht vor den Fronten, sondern vor den beiden



aufsersten Interkolumnien der Südseite angebracht, wohl deshalb, weil vor dieser Seite auch der Altar stand.

Die gefundenen Pteronsäulen zeigen in ihren Verhältnissen wie in ihrer Bildung auffallende Differenzen. Die unteren Durchmesser schwanken zwischen 1 und 1,29 m; eine Säule hat 16, die übrigen 20 Kanneluren; einige Schäfte waren stark verjüngt, andre wenig; die Formation der Kapitele ist mannigfaltig verschieden. Für diese Erscheinung gibt es kaum eine andre Erklärung als die, sämtliche Säulen seien ursprünglich aus Holz gewesen und im Laufe der Zeit, je nachdem sie hinfällig geworden waren, durch Steinsäulen ersetzt worden. Eine Säule aus Holz (Eiche) war noch in Pausanias' Zeit erhalten; sie stand in dem Opisthodom (Paus. V, 16, 1). Das Gebälk und die Decke sind überhaupt nie in Stein ausgeführt worden. Daher der außerordentlich weite Abstand der Säulen, im Mittel 3,27 m bei 5,20–5,22 m Höhe.

Pronaos und Opisthodom des auf eigener Stufe erhobenen Hauses standen durch je zwei Säulen in antis mit der Halle in Verbindung. Der Opisthodom hatte ein Gitterwerk. Die Anten waren durch Verkleidung an den Vorder- und Innenseiten der Mauerköpfe hergestellt, schwerlich in Steinplatten, sondern wohl in Holz. Verkleidung hatten auch die Gewände und die Schwelle (hier Metall) der 2,90 m breiten Naosöffnung. Die Thürflügel schlugen nach innen auf. Die Cellamauern bestanden nicht in ihrer ganzen Höhe aus Steinschichten. Über dem Erhaltenen — einer Plattenschicht nach außen, drei Quaderschichten nach innen — folgte anderes Material, ohne Zweifel Backstein.

Das Tempelinuere, 8,34 m breit und 27,84 m lang, zerfiel durch zwei Reihen von je acht Säulen (Durchmesser ca. 0,88 m) in drei Schiffe. Die Säulen sind zwar verschwunden, doch waren ihre Standspuren auf den Stylobaten noch erkennbar. Anten an den Schmalwänden fehlten; auch das ist abnorm, daß die Säulen in der gleichen Queraxe mit den Pteronsäulen standen. Untersuchungen haben dargelegt<sup>1)</sup>, daß die Naoseinteilung ursprünglich eine andre war und der Säuleneinbau erst spät erfolgte<sup>2)</sup>. Nicht Korridore schlossen zu Anfang das Hauptschiff ein, sondern durch je vier Zungenmauern gebildete und gesonderte Seitenräume. Das alte Heraion hatte also eine analoge Disposition seines Inneren wie der bekannte Tempel des Apollon zu Phigalia.

Wie bei dem Zeustempel, so waren auch hier sämtliche Bauteile aus Poros mit feinem Stuck überputzt. Der Fußboden bestand in Platten mit einem Estrich darüber. Das Dach war aus Thon. Breite,

flachgekrümmte Regenziegel wechselten mit halbkreisförmigen Deckziegeln, welche an der Traufe mit Scheiben abschlossen, oben aber in die Wandungen der Firstdeckziegel eingriffen. Diese, von gleicher Gestalt mit den anderen Deckziegeln, nur bedeutend größer, saßen den First entlang und waren an beiden Fronten gleichfalls mit Scheiben abgeschlossen, aber Scheiben von etwa 2,12 m Durchmesser und reicher Dekoration. Abb. 1275 vergewärtigt ein solches Mittelakroterion, das aus vielen Fragmenten wieder zusammengesetzt werden konnte; nur der untere Abschluß beruht auf bloßer Vermutung. Scheibe und Deckziegel sind durch Versteifungsrippen mit einander verbunden. Die Dekoration ist eine plastische und malerische zugleich. Die Zentralfäche umkreisen zunächst drei Rundstäbe, weiterhin speichenförmig gestellte gleichfalls plastische Schilfblätter, während die Fläche dazwischen mit auswärts gerichteten Zickzackfeldern und einem Wellenornament bemalt ist; außerhalb des Schilfblattkranzes kreisen abermals drei Ringe, worauf drei Kymatia (a) Blattkranz, b) Schuppenmuster, c) Blattkranz und ein Zackenkranz die freie Endigung rhythmisch vorbereiten und herbeiführen. Die malerische Dekorationsweise entspricht jener der ältesten Vasen. Den Grund bildet fast durchgängig ein schwarzbrauner Firnis; mit ihm wechseln als Deckfarben aufgesetzt Violettrot und Weiß, während die Zeichnung eingeritzt ist. Das Wellenornament dagegen und die Blätter des Kymation innerhalb des Schuppenmusters stehen rot und schwarzbraun auf gelblichem Grund. (In der Abbildung ist Schwarzbraun durch den tiefsten, Rot durch den mittleren, Weiß bzw. Hellgelb durch den hellsten Ton bezeichnet.)

Zahlreiche Ausschnitte für Tafeln in den Säulen des Ost- und Südfügels der Halle, viele Basen und Bettungen namentlich in der Osthalle und dem Pronaos zeugen noch von dem hohen religiösen Ansehen des Ortes<sup>3)</sup>. Von den beiden Basen in der Nordhalle des Naos trug die erste eine römische Frauengestalt (Ausgrabungen Bd. II Taf. XXX), die zweite, in dem Interkolumnium der zweiten und dritten Säule von Osten, den Hermes des Praxiteles, der vor derselben vorn über gestürzt, in Schutt und Ziegelbrocken gebettet am 8. Mai 1877 aufgefunden worden ist<sup>4)</sup>. Das Bathron des Tempelbildes, etwas

<sup>1)</sup> Vor dem dritten östlichen Interkolumnium der Südhalle fand sich ein aus Backsteinen aufgemauertes, marmorgeplastes Bassin an das Krepidoma angebaunt, in dem Bassin erhob sich eine marmorne Springbrunnenschale von 2,18 m Durchmesser.

<sup>2)</sup> Der rechte Fuß des Hermes, Kopf und Oberkörper des Dionysos wurden erst später an anderen Stellen entdeckt.

<sup>3)</sup> Vgl. Arch. Ztg. 1889 S. 47 (Dörpfeld).

<sup>4)</sup> Purgold a. a. O. S. 10 ff. vermutet, nach dem Kriege von Olymp. 104.



über 4 m breit, über 1,50 m tief und aus Mergelkalk, nahm zwischen den beiden westlichsten Säulen die ganze Breite des Mittelschiffes ein. Bildwerke und Anathemata führt Pausanias V, 17 ff. auf. In dem Naos unterscheidet er zunächst eine Gruppe (ἐργαῖνα) aus das Sitzbild der Hera, dann eine Reihe von chryselephantinen Werken älteren Datums, dritten jüngere Anathemata, darunter in erster Linie einen Hermes aus Marmor, der den kleinen Dionysos trägt, ein Werk des Praxiteles (V, 17, 3: χρῆναι δὲ ὁσπερ καὶ ἄλλα ἀνέθεον ἐς τὸ ἱεῖον, Εὐρύκλειον, Διονύσιον δὲ πέποιε νέμειν, τέχνη δὲ ἐστὶ Πραξιτέλου).<sup>1)</sup> Nach einer größeren Lücke<sup>2)</sup> folgt die ausführliche Beschreibung des Kypseloskastens. Dieser stand nach Dion Chrysostomos Or. XI, 325 R. in dem Opisthodom. Noch andre Anathemata daselbst: Elfenbeinkline, angeblich ein Spielzeug der Hippodameia; der Diskos des Iphitos; der chryselephantine bildgeschmückte Kranztiel der Kolotos (vgl. Braun, Künstl. Gesch. I, 242 f.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 279). Gefäße aus Edelmetall (ein dem alten Herakles); Polemonis Insign. ed. Preller p. 50; Athen. XI, 480 a.

Tempel der Göttermutter (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXXVIII; Bd. IV Taf. XXXII S. 82 ff. = Funde, Taf. XXXVI).

In einer Landschaft, welche den Altar des Kronos sozusagen zum Akroterion (Pind. Ol. IX, 7) hatte, in welcher die gleiche Sage von der Geburt und heimlichen Erziehung des jungen Zeus ging wie in Kreta (vgl. oben S. 1057), kann der Kult der Rhm nicht befremden. Durch Funde in den Tiefschichten (vgl. Furtwängler, Bronzefunde S. 10) hat er sich sogar als seit ältester Zeit in der Altis eingebürgert erwiesen, als alter denn das aufgedeckte Bauwerk. Dafs die dorische Tempelruine zu Füßen der Schatzhäuser in der That das Metroon darstellt, lehrt der Umstand, dafs ein weiterer Tempel der Altis nicht zum Vorschein gekommen ist, ausserdem Paus. V, 21, 2.

Das Heiligtum war sehr kleinen Mafsstabes, 10,62 m breit, 20,67 m lang<sup>3)</sup>. Nichtsdestoweniger hatte es ein Pteron von sechs zu elf Säulen, Pronaos und Opisthodom mit je zwei Säulen in antis, und selbst der Naos scheint nicht ohne architektonische Gliederung (Halbsäulen oder Pfeiler) gewesen zu sein (vgl. Bötticher, Olympia S. 384 f.). Erhalten ist von

dem Bauwerk an Ort und Stelle nur der Stereobat und ein kleines (westliches) Stück der Nordseite des dreistufigen Krepidoma nebst zwei Säulentrommeln. Viele Bestandteile sind jedoch aus der byzantinischen Osmauer wiedergewonnen worden, bei deren Errichtung der Bau behufs Materialgewinnung vollständig abgebrochen worden ist.

Die Säulen (im Pteron betrug der untere Durchmesser 0,85 m, die Axenweite 2,01 m oder an den Ecken 1,82 m, die Höhe etwa 4,50—4,75 m) hatten 26 Kanäle und trugen ein Kapitell mit sehr niedrigem und charakteristisch gebildetem Echinus. Sein Profil ist fast geradlinig; Ringe fehlen; statt ihrer ist eine kurze Hohlkehle angebracht; der Schaft endigt mit einem wohl markierten Ablauf; lanter Kennzeichen der späteren Zeit, die sich bereits in allen geometrisch zugeschnittenen Formen gefüllt, zugleich des alten Zwangs und Einerlei überdrüssig nach Neuerungen strebt. Frühestens gegen die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. kann man sich solche Kapitelle entstanden denken. Auch Einzelheiten des Gebälks geben das verhältnismäfsig junge Alter des Tempels zu erkennen, wie die geringe Höhe der Regula und der Mutuli (ovoi) samt ihren Tropfen, die Einschiebung eines Kyma zwischen Geison und Triglyphen.

Die Decke bestand auch hier wieder aus Holz. Die Fronten des Hauses hatten ein Triglyphon, dessen Metopon mit eingefalzten dünnen Platten aus Thon oder Marmor verkleidet waren.

An verschiedenen Baugliedern hat sich die einstige Bemalung zum Teil sehr wohl erhalten. Das dorische Kynation, welches das Geison oben besännte, war mit abwechselnd blauen und roten Blättern dekoriert; an der Unterseite des Geison hoben sich die Tropfenplatten blau aus rotem Grunde; blau waren auch die Triglyphen, rot dagegen wieder der Abacus zwischen Triglyphen und Architrav. An den Säulen scheint der Stucco durchaus weiß gewesen zu sein.

Pausanias sagt, das Gebäude habe zu seiner Zeit zwar den alten Namen noch getragen, ein Bild der Göttermutter sei aber nicht mehr darin, sondern die Statuen römischer Fürsten. In der That sind solche Statuen in und bei der Ruine gefunden worden, und hat das Bauwerk in römischer Zeit eine Art von Restauration erfahren, indem man es mit einer dicken Putzschicht auffrischte, und in seiner künstlerischen Wirkung vernichtete. Diese Umwandlung in ein Pantheon für die römischen Herrschergeschlechter entweder schon zu Augustus' Zeit (Arch. Ztg. 1878 S. 39) oder doch kurz darauf. Gefunden wurden in der Ruine eine weibliche Gewandfigur, die Statue des Claudius als Zeus von den athenischen Künstlern Philathenaios und Hegias, ein Titus in Imperatorenracht, und vor der Südseite der Obertell eines Kolosses, in dem wohl gleichfalls ein Kaiser

<sup>1)</sup> Vgl. Curtius, Altäre von Olympia S. 12 ff. Über das vergoldete nackte Knäblein des Boethos πρὸ τῆς Ἀποβλήτης v. Purgold a. a. O. S. 7 ff.

<sup>2)</sup> In dieser Lücke war wohl auch der schon V, 2, 3 genannte Kypselidenzeus wieder angeführt, vgl. Suid. u. Phot. u. Κορνήλιον ἀναθήματα.

<sup>3)</sup> Es sei erinnert, dafs Paus. V, 20, 9 zwischen μέτρον und μέγαν ἱερόν ausgefallen sein muß.



unter dem Bilde des Zeus dargestellt war<sup>1)</sup>. Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XVIII XIX S. 13; Bd. IV, 11. Ann.

Philippeion (vgl. Ausgr. Bd. III Taf. III XXXV S. 29; Funde, Taf. XXXVII S. 34 f., danach Abb. 252 S. 260).

Seiner Bestimmung nach rechnet man das Philippeion zu den sog. Thesauren<sup>2)</sup>. Es enthielt nämlich die Statuen Philipps von Makedonien, seines Vaters Amyntas und Sohnes Alexandros, ferner der Eurydike, der Gemahlin des Amyntas, und der Olympias, der Mutter Alexanders, Werke aus Gold und Elfenbein von der Hand des Leokhares<sup>3)</sup>. Pausanias berichtet, der Bau sei von Philipp selber nach der Schlacht bei Chaironeia aufgeführt worden. Das ist sehr wenig wahrscheinlich. Nach der Schlacht bei Chaironeia war dem Philipp nur noch kurze Lebenszeit beschieden, und schwerlich auch würde Olympias, Philipps verstoßene Gemahlin, in der Gruppe Aufnahme gefunden haben, wenn das Denkmal wirklich noch unter ihm errichtet worden wäre. Da nun eine so kostbare Stiftung auch kaum von den Elaiern bestritten worden sein wird, so darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, daß es Alexander war, der Bau und Bildwerke entweder selbst oder durch die Elaiern herstellen ließ. Nicht nach seinem Erbanen wäre demnach das Philippeion benannt gewesen, sondern nach dem Manne, dem es vorzugsweise als Ehrendenkmal bestimmt war. Weniger ein Schatzhaus zu errichten, scheint uns die Absicht des Erbauers gewesen zu sein, als ein Heroon, und nicht ohne Grund hat man nicht die gemeinsame Schatzhausterrasse, sondern den Boden der engeren Altis und insbesondere die Umgebung des Pelopion zum Bauplatz genommen. Sicherlich hat Philipp auch den Mittelpunkt der Statuengruppe gebildet. Zu seiner Rechten wird Amyntas, zu seiner Linken Alexander angeordnet gewesen sein, während die Frauen beiderseits das Ende behaupteten, Eurydike neben Amyntas, Olympias neben Alexander, weshalb sie auch ohne besondere Störung entfernt werden konnten (vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 69, Treu). Noch später entstand etwa in gleicher Linie mit dem Philippeion, aber östlich von dem Pelopion ein drittes Heroon, jenes der Caesaren in dem Metroon.

An Ort und Stelle fanden sich von dem Bauwerk nur mehr die Fundamente, zwei konzentrische Ringe

aus Porosquadern, von denen der innere einschichtig, der äußere dreischichtig ist. Eine größere Anzahl von Baugliedern kam aber zerstreut oder andersweitig verbaut zum Vorschein. Danach stellt sich das Philippeion als ionischer Zentralperipteros von 18 Säulen dar, dessen Durchmesser (in der dritten Stufe von oben gemessen) 15,25 m betrug. Den sichtbaren Unterbau bildeten drei Stufen aus Marmor, die an ihrer Aufrichte, wie an ihrer Stirnfläche innerhalb eines Saumes mit einem schwach erhabenen Spiegel versehen und unterschritten sind. Das Material der Halle war Poros. Die Basis der Säulen hat ein im Sinne des attischen vereinfachtes ionisches Schema. Der Echinus und die Zwickelblumen unter dem einrinnigen Volutenglied des Kapitalls sind glatt gehalten. Der zweiteilige Architrav ist samt dem niedrigen, oben von einem schmalen Bande besäumten Fries aus einem Block gearbeitet. Das Gebälk gliedert sich in Zahnschnitt und Hängeplatte. Die Sima war wieder aus Marmor, mit Löwenmasken besetzt und palmettenförmigen Stirnziegeln bekrönt.

Das Dach bestand aus Thonziegeln und gipfelte in einem ehernen Knauf von Gestalt eines Mohnkopfes (Paus. V, 20, 9: ἐν κορυφῇ δὲ ἔστι τοῦ Φαίλιππου μέγαν καλὴν ἀνδρῶνα τοῖς δοκοῖς). Ein zweigeteiltes Dach (Pulldach für das Pteroma, Zeltdach für das Haus) ist um so weniger anzunehmen, als bei der Kleinheit des Bauwerkes die Thüröffnung dem Inneren genügendes Licht zuführen konnte.

Die Decke des Umgangs war durch Steinplatten bewerkstelligt, die zu rhombenförmigen Kassetten ausgetieft sind. Je zwei Platten stießen in der Mitte freischwebend zusammen.

Die Innenwand des Hauses war durch zwölf korinthische Halbsäulen belebt. Das Schema ihrer Kapitelle weicht von dem gewöhnlichen korinthischen darin ab, daß statt der Mittelranken zwei weitere Blattreihen, diese aber weniger kräftig profiliert, den Kelch umkleiden. Da die Halbsäulen unmittelbar aus den Wandquadern herausgearbeitet sind, so kann das Haus nicht ganz (Paus. V, 30, 10: πεποιτὸν δὲ ὄντως πλίνθου, κίονες δὲ περὶ αὐτὸ ἱστῆσαι), sondern nur zum Teil aus Backsteinen gefügt gewesen sein.

Die üblichen Zierformen der ionischen Version waren in Anbetracht des kleinen Maßstabs des Bauwerkes fast sämtlich der Malerei überlassen; ebenso das ornamentale Detail der Kassetten. Um so mehr ist zu bedauern, daß alles Kolorit verloren gegangen ist.

Die fein profilierte und skulptierte Marmorbasis, welche die Statuen des Leokhares trug, hatte die Gestalt etwa eines Drittelkreises und war konzentrisch zu der Cellawand aufgestellt. Aus den Leeren für die Plinthen ergibt sich, daß die Figuren stehend und nicht überlebensgroß dargestellt waren (vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 69, Treu).

<sup>1)</sup> Diesen Kolofs hat man sich außerhalb aufgestellt zu denken, da er bei seiner Höhe in dem Gebäude schwerlich Platz hatte.

<sup>2)</sup> So schon Bursian, Geogr. v. Griechenl. II, 295. Ann. 3. Vgl. Fr. Richter, De thesauris Olympiae effossis p. 27.

<sup>3)</sup> Die Statuen der Eurydike und Olympias befanden sich zu Pausanias' Zeit in dem Metroon.



Die sog. Schatzhäuser (vgl. Fr. Richter, *De thesauris Olympiae effodis*, Berlin 1886).

Gesampt genannte Gebäude dienten an heiligen Stätten zur Bergung von Weihgeschenken, die teils wegen ihrer formalen Beschaffenheit, teils wegen des Wertes oder der Verfügbarkeit ihres Materials nicht wohl im Freien untergebracht werden konnten. Von Anfang an enthielt jeder Thesaurus nur von seinen Gründern herrührende Anathemata; die Priesterschaft scheint aber befugt gewesen zu sein, auch fremden Gegenständen Unterkunft darin zu geben.

Auf der Terrasse am Südfuß des Kronen sind im ganzen die Spuren von 15 Thesauris nachgewiesen worden. Dagegen nennt Pausanias nur zehn. Diese Differenz ist dahin zu erklären, daß, als Pausanias die Eliake schrieb (174 n. Chr.), drei Thesauris bereits zerstört waren, der westlichste durch den Exedrahan des Herodes Atticus, II und III des Situationsplanes durch die dem Exedrahan gleichzeitige, wenn nicht vorhergegangene Anlage einer Straße zu dem Kronen.

Die in seiner Zeit noch vorhandenen zehn Thesauris führt Pausanias ihrer Reihenfolge nach an und zwar in der Richtung von Westen nach Osten. Letzteren wird nicht ausdrücklich gesagt, geht aber mit Bestimmtheit aus der Einleitung (VI, 19, 1: *ἐν τῷ δὲ αἰσίου καὶ πρὸς τὴν ἐν τῇ Ἀκρῇ πρὸς ἀρχαῖον τοῦ Ἡραίου*) und dem Schluß hervor (VI, 19, 15: *καὶ οὕτως δὲ τὸν ἱερὸν πρὸς αὐτὸν μὲν ἐστὶν ἡδὴ τὸ σταθίον*) und ist überdies bestätigt durch die aufgefundenen Inschriften der Thesauris von Sikyon (I) <sup>5)</sup> und Megara (XI) <sup>6)</sup>.

Alle olympischen Schatzhäuser hatten die Gestalt eines kleinen Oblongtempels mit Vorhalle. Polemon (fragm. 22; Athen, XI, 479 f.) bezeichnet sie daher schlechtweg als *ναοί*. Orientiert waren sie nicht gleich den Tempeln nach Osten, sondern nach Süden, gegen die Akte zu. Die Vorhalle öffnete sich mit zwei Säulen in antis, ausgenommen das Schatzhaus der Geleer (XII), welches durch einen Prostylos ausgezeichnet war. Der Baustil scheint durchweg der dorische gewesen zu sein.

Nur von den Thesauris der Sikyonier (I), Megarer (XI) und Geleer (XII) ist im Laufe der Ausgrabungen eine genügende Anzahl von Bauelementen entdeckt worden, um ein ungefähres Bild des Aufbaues zu geben. Von den übrigen sind wesentlich nur die Fundamente erhalten.

Das Schatzhaus der Sikyonier (I) betrachtet Pausanias als eine Stiftung des Tyrannen Myron, gemacht nach einem Olymp. 33 errungenen Wagen Sieg. Er irrt, das aufgedeckte Bauwerk gehört nicht nur seinen Bauformen, sondern auch dem paläographischen Cha-

rakter seiner Inschriften (Bauinschrift und Versatzmarken) nach nicht entfernt in die Zeit des Myron, sondern kaum noch in die erste Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. Veranlaßt ist der Irrtum, wie es scheint, durch zwei *ἱδῆμοι*, die Pausanias in dem Schatzhause sah. Sie waren aus Erz, der eine im dorischen, der andre im ionischen Stil gearbeitet, Inschriften auf dem kleineren bezogen sich auf das Gewicht des Erzes, 500 Talente, und die Stifter, Myron und das Volk der Sikyonier <sup>7)</sup>. Aus dieser Widmungsinschrift hat Pausanias auf die Entstehungszeit auch des Gebäudes geschlossen, ohne zu bedenken, daß das Anathem des Myron, das wahrscheinlich nur in dem einen Thalamos und zwar dem dorischen bestand, erst nachträglich in den später entstandenen Thesaurus versetzt sein konnte.

Was waren aber die genannten *ἱδῆμοι*? Nicht wirkliche Gemächer — die inneren Wände des Thesaurus zeigten ja der That nur eine feine Putzlage, nicht die geringste Spur einer Erzbekleidung —, sondern größere Erzgeräte in Gestalt von Gemächern oder Gebäuden, möglicherweise bestimmt zur Aufnahme von Kostbarkeiten (Arch. Ztg. 1881 S. 67) oder symbolische Dedikationen von Haus und Hof an die Gottheit <sup>7)</sup>.

Außer den beiden Thalamoi befanden sich in dem Thesaurus: drei Disken, bei dem Pentathlon benutzt; ein Schild von Erz mit Malereien auf der Innenseite, Helm und Beinschienen, geweiht von den Myonern; das Schwert des Pelops mit goldenem Griff; ein Füllhorn aus Elfenbein, gestiftet von Miltiades, dem Sohne des Kimon; eine Statue des Apollon aus Buchsbauholz mit vergoldetem Gesicht, geweiht von den epizephyrischen Lokrern und verfertigt von dem Krotoniaten Patrokles.

Die Breite des Gebäudes beträgt 7,30 m, die Länge 12,46 m. Über den Stufen ging die Außenwand nicht in einer Flucht auf, sondern in mehreren etwas übereinander zurücktretenden Absätzen. Triglyphen und Giebel sind leicht und geschmackvoll formiert; namentlich ist die sehr geringe Höhe der Regula und der Mutuli zu betonen, das Vorhandensein eines Astragals über dem Triglyphen, und die Geschmücktheit des dorischen Kyma am oberen Giebelrande. Triglyphen und Mutuli waren kobaltblau gefärbt.

<sup>5)</sup> Paus. VI, 19, 4: *ἐν Ὀλυμπίῳ δὲ ἐπιγραφόμενα ἐπὶ τῷ Ὀδισσέϊ ἐστὶ τὸν ἱδῆμον, ἐξ μὲν τοῦ χαλκοῦ τὸν σταθίον, ὅτι πεντακόσια εἰς τάλαντα, ἐξ δὲ τοῦ ἀναδέντας Μόρωνα εἶναι καὶ τὸν Σικυονίων δῆμον.*

<sup>7)</sup> „Nicht wirkliche festgegründete Bauteile, sondern aus Erz gegossene schrankartige Kapellen, hieratische Prunkmöbel, die sich mit Hilfe verwandter Steindenkmäler aus Athen und Epidaurios graphisch annähernd veranschaulichen lassen.“ Adler in Ausgr. Bd. V, 31.

<sup>5)</sup> Vgl. Arch. Ztg. 1881 S. 169 f.

<sup>6)</sup> Vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 211; Ausgr. IV, 38.

Das Dach bestand aus Marmortiegeln. Die Innenwände waren oben von einem breiten, miteinander abgerundeten Soma und einem Kyma eingefasst. Von dem Blattwerk des letzteren hat sich wie von dem Mäander nur mehr die Zeichnung, nicht auch das Kolorit auf dem Stucco erhalten. Der Fußboden des Innern war sehr solide aus mehreren Schichten von Blöcken konstruiert.

Nur die Fundamente des Thesaurus sind aus Blöcken von Muschelkonglomerat hergestellt, alle sichtbaren Bauteile dagegen aus einem feinkörnigen Sandstein, der nicht in der Umgebung von Olympia, wohl aber von Sikyon brechen soll. Man hat aus diesem Umstände und aus dem speziell sikyonischen Alphabet der Versatzmarken den Schluf gezogen, daß die einzelnen Bauteile nicht nur von sikyonischen Werkleuten ausgeführt, sondern auch in der Hauptsache fertig aus der Heimat der Dedikanten nach Olympia verbracht worden seien (vgl. *Mitt. d. Ath. Inst.* VIII, 67 f., Dörpfeld).

Auf der östlichen Aute befand sich die Bauinschrift  $\Sigma\epsilon\upsilon\omega\nu\iota\upsilon\epsilon\upsilon$ .

Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXIII S. 35 ff.; V, 30 f. Schatzhaus II und III unbekannt. — IV Schatzhaus der Karthager, so genannt nach den Besiegten bei Himera (480 v. Chr.), aber gestiftet von Gelon und den Syrakusern. Architekten: Pothaios, Antiphilos und Megakles. Anathemata: eine große Zeusstatue und drei innere Brustharnische. — V Epidamnos. Architekten: Pyrrhos und seine Söhne Lakratos und Hermon. Darin Gruppe aus Zedernholz und Gold, verfertigt von den Lakedaemoniern Theokles und Hegylos (vgl. Brunn, *Kunstgesch.* I, 46 f.). Atlas mit der Kugel, Herakles, der Hesperidenbaum von der Schlange umwunden; fünf egehörige Hesperiden in dem Heraion. — VI Byantion. Darin Triton aus Cyprussenholtz mit silbernen Trinkgefäßen, silberne Sirene, Gefäße aus Gold und Silber (Polem. fragm. 22; Athen. XI, 479 f.). — VII Sybaris. Die Gründung fällt vor 510 v. Chr., in welchem Jahre die Stadt zerstört worden ist. — VIII Kyrene. Das kleinste aller Schatzhäuser. Darin Statuen römischer Kaiser. — IX Selinus. Darin Statue des Dionysos mit Gesicht, Fußspitzen und Händen aus Elfenbein. Der Bau, der vor 400 v. Chr. entstanden sein muß, stand eingezwängt zwischen jenem von Kyrene und dem folgenden der Metapontiner. — X Metapontin. Darin Eudymion bekleidet, die nackten Teile aus Elfenbein (Paus. VI, 19, 11); eine große Anzahl von Gefäßen aus Edelmetall (Polem. fragm. I, c.). Die Sims aus bemalter (Schwarzbraun und dunkelrot auf hellgelbem Grunde) Terrakotta zögte über einer hohen Hohlkehle einen rosettenbesetzten Oberbaum (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XXXIV, 3).

XI Schatzhaus von Megara. Seinen Formen und Proportionen nach (kräftig anladender Echinos mit

vier scharfen Ringen und drei tiefen Halseinschnitten, hohe Regula und Mutuli) gehört der Bau noch in das 6. Jahrh. v. Chr. Triglyphen und Mutuli fehlten an den Laangseiten. Die Tropfen (der Regula wie der Mutuli) waren aus besserem Stein (Mergelkalk) gearbeitet und eingestupft. Die Triglyphen waren blauschwarz gefärbt, ebenso die Mutuli, rot dagegen das Band, welches Gelson und Triglyphen verbindet, und die Junktur zwischen Mutuli und Hängeplatte; nicht mehr unterscheidbar das Kolorit der Blattreihe des Kymation unter dem Giebelgelson; Grund des Tympanon blau. Die Horizontalgeisen bestanden gleich dem Kyma. Sims und Stirnziegel bestanden gleich dem Dache aus Thon. Das Ornament der starr profilierten, an den Enden mit Löwenköpfen (Ausgr. Bd. V Taf. XXX, 5) besetzten Giebelsims bildete ein Kranz von abwechselnd auf- und abwärts gerichteten Palmetten mit Kelchblumen in schwarzbrauner und dunkelroter Farbe auf hellgelbem Grunde (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXIX A).

In dem Giebelfelde, selbstverständlich dem der Altis zugewendeten, war nach Pausanias der Kampf der Götter und Giganten dargestellt. Die meisten Bestandteile der Komposition sind wiedergefunden worden. Ihrem Stile nach gehört dieselbe in die gleiche Zeit wie der Bau. Gearbeitet sind die Figuren aus Mergelkalk.

Über dem First war wie an dem Zeustempel ein Schild angebracht. Eine Inschrift darauf meldete, die Megarer hätten den Thesaurus  $\alpha\pi\omicron$  Κορυβήτων gestiftet. Pausanias setzt diesen Sieg vermutungsweise (ήγούμαι) in die Zeit des lebendigen Archonten des Phorbus zu Athen; der Bau selbst sei später entstanden, nur die im Innern aufgestellten Figuren aus Zedernholz mit Gold stammten aus alter Zeit, da sie von dem Lakedaemonier Dontas, einem Schüler des Dipoinos und Skyllis, gearbeitet seien. Pausanias irrt. Dipoinos und Skyllis sind ihm uralte Künstler, Schüler, ja Söhne des Dauidalos; im Hinblick auf das Werk ihres Schülers sucht er die äußere Veranlassung der Stiftung in einem möglichen frühen Kriege der Megarer und Korinther. Nach Plinius aber blühte die Schule der kretischen Meister erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. v. Chr. (vgl. Brunn, *Kunstgesch.* I, 43; Robert, *Arch. Märchen* S. 18 ff.), also in derselben Periode, in welche auch Bauwerk und Skulpturen gehören.

Die Komposition des Dontas (Robert: Medon) stellte den Kampf des Herakles und Acheloos dar. Sie bestand ursprünglich aus den Figuren des Oineas — denn so ist offenbar der bärtige König zu nennen, den Pausanias für Zeus angibt — und der Dejanira, des Herakles und Acheloos, und der Kampfgenossen oder Beschützer beider, des Ares und der Athena; die Figur der letzteren befand sich zu Pausanias' Zeit neben den Hesperiden des Theokles in dem Heraion.



Die verschiedenen Bauteile des Hauses sind in der byzantinischen Westmauer gefunden worden. Die Basismchrift  $\text{Μεγ[α]ρεν}$  stand auf dem Architrav (vgl. Arch. Ztg. 1879 S. 211). Vgl. Ausgrab. Bd. IV Taf. XXXIV S. 37 ff.

XII Schatzhaus der Geloer (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XXXIII XXXIV S. 31 ff., Funde Taf. XXXVIII, 1 (danach Abb. 1274): Dorpfeld, Gräber, Bornmann, Siebold, Über die Verwendung von Terrakotten am Gelsen und fache griechischer Bauwerke; 41. Berl. Winckelmannsprog. 1881 Taf. I).

Haus und Bildwerke in demselben waren durch Aufschrift als Weigegeschenk der Geloer bezeichnet. Bildwerke standen aber, als Pausanias schrieb, keine mehr darin. Über Zeit und Veranlassung der Stiftung läßt sich Pausanias nicht aus; topographische wie kunsthistorische Gesichtspunkte legen indessen klar, daß unter allen Thesaurien, die auf der Kresia am Fufse des Kronion errichtet wurden, dieser der älteste ist.

Der Bau bestand ursprünglich bloß aus dem 13,17 m langen und 10,85 m breiten Hause. Dieses war nicht nach Süden orientiert, sondern gleich den Tempeln von Westen nach Osten, so daß sein Hauptgiebel dem Stadion zugewendet war. Erst später ist der südlichen Längsseite ein dorischer Prostylas von sechs Säulen in der Fronte und je zweien und einer halben in der Tiefe angebaut und der Eingang übereinstimmend mit den inzwischen entstandenen Thesaurien nach Süden verlegt worden. Auch der Stufenbau, welcher Haus und Vorhalle umfaßt, ist erst damals aufgeführt worden. Daß dies etwa zu Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. geschah, geht einerseits aus dem Umstande hervor, daß die nächstgelegenen Thesaurien, darunter jener von Megara, mit ihren Fronten nur in die Flucht des ursprünglichen Geloerhauses vorspringen, anderseits aus dem architektonischen Charakter der Vorhalle. Die Säulen verfügten sich beträchtlich; ihren Hals markierten sehr wirkungsvoll vier Einschnitte, eben so viele spitzwinklige Ringe den Anfang des breit aber straff sich entwickelnden Echinos; der Architrav war im Verhältnis zu dem Triglyphen ungewöhnlich hoch; Regula und Mutuli entbehrten der Tropfen. Daß die Vorhalle ein Giebeldach hatte, ist nicht erwiesen. Jedenfalls wurde sie von dem Gesims und Dach des ursprünglichen Baues überragt.

Die Geisa und Triglyphen der Vorhalle sind in der byzantinischen Ostmauer entdeckt worden, die Architrave und Säulenfragmente dagegen zusammen mit den Resten des megarischen Schatzhauses in der Westmauer. Hier waren auch zahlreiche Steingüsse und Terrakottasamen des Hauses selbst verhand, zugleich «kastenförmige» Stücke aus Terrakotta, die sich als ehemals mit Nägeln befestigte Verkleidungen dieser Steingüsse erwiesen.

Daß zur Verkleidung von Architekturteilen im griechischen Altertum auch Terrakotta benutzt zu werden pflegte, war schon früher bekannt. Genauer über diese Technik haben wir aber erst aus diesen Resten des Schatzhauses von Gela und den daran sich knüpfenden verdienstlichen Untersuchungen der Architekten Dorpfeld und Genossen erfahren. Die Technik scheint besonders in Sicilien und Unteritalien in Pflege gewesen zu sein, wo eben besseres Baumaterial fehlte. Ausgebildet hat sich dieselbe gewiß an Holzbauten. An Steinbauten hat man sie sodann für die dem Wetter am meisten ausgesetzten Teile neben dem Stucco für die übrigen beibehalten, schwerlich konventionell, sondern in der sicheren Erkenntnis der größeren Wetterbeständigkeit einer solchen Dekoration im Vergleich selbst mit der solidesten Stuckarbeit.

Dekoriert waren die Inkrustationestücke (vgl. zu dem Folgenden Abb. 1274) außer an ihrer Vorder-, auch an ihrer sichtbaren Unterfläche, hier mit einem Maander, dort mit einem doppelten Bandgeflecht, beide von Rundstäben eingefast.

Die Sima war nicht bloß die Traufseiten und die Giebelgesimse entlang geführt, sondern der dekorativen Responsion halber auch über die Horizontalgesimse der Fronten hin. In den Giebelecken, wo die beiden Geisa spitzwinklig zusammenstoßen, ist zwischen dieser horizontalen Frontsima und der Inkrustation der Giebelgeisa dadurch vermittelt, daß die Formen der ersteren an den Geisa sich brechend spitzwinklig verlaufen, ein Verfahren, das den ebenso feinen als naiven Sinn der sog. archaischen Kunstperiode schlagend kennzeichnet. Zusammengesetzt ist die Sima aus einem geradlinigen Unterstreifen, einer straffen, durch Rundstab von dem letzteren getrennten Hohlkehle, und drittens einem abermals durch Rundstab besäumten Oberstreifen. Der Oberstreifen trägt ein Maanderornament, die Hohlkehle streng stilisiertes auf- und niedersteigendes Blattwerk, der Untersaum schließlich, angenommen die Traufseiten, wo abwärts gerichtete Palmetten aufgemalt sind, ein Rautenschema.

Die Wasserauslässe der Traufseiten haben die Gestalt einer vorspringenden Röhre, um deren Mündung eine tellerförmige, durch Malerei als Rosette charakterisierte Scheibe gelegt ist.

Das Dach, gleichfalls aus Thon, erinnert in seinen Deckziegeln an jenes des Heraion. Auf jedem der großen Firstdeckziegel, deren Falzstellen durch Rundstäbe bezeichnet sind, saß eine bemalte Palmette. Die Regenziegel waren nicht gebogen sondern bereits nach jüngerer Weise flach.

Die Farbgebung der Inkrustationen, Simen, Ausgussrosetten, Stirnziegel ist die an archaischen Terrakotten übliche: Schwarzbraun und Dunkelrot auf hellgelbem Grunde.



Die Ähnlichkeit eines in Gela noch vorhandenen Kapitells, das sonst nicht in Olympia vorkommende Material sowie die Form der Terrakotten haben die Vermutung nahe gelegt, der Thesauros der Gelier sei nicht nur von sizilianischen Architekten errichtet, sondern die Terrakotten auch fertig von Gela nach Olympia gebracht worden.

Exedra des Herodes Attikos (vgl. Ausgr. Bd. II S. 17; Bd. III Taf. XXXVII S. 32; Bd. V, 46; Funde S. 26 f.).

Ein noch in der römischen Kaiserzeit beklagter Mißstand von Olympia war die Trockenheit seines Bodens im Sommer und der Mangel an Trinkwasser. Erst die Anlage einer Wasserleitung durch Herodes Attikos hat hier Abhilfe gebracht (Philostr. Vit. Soph. II, 1, 5; Luc. de morte Peregr. 19, 30). Vorher deckte man den Bedarf an Wasser für Opfer, Menschen und Vieh durch künstliche Brunnen und Wasserleitungen aus dem Kladeosthale und einem Stollen (nördlich hinter der Exedra) im Kronion. Brunnen sind nachgewiesen in dem Hauskomplex der Proedria (Südostbau), bei den Wirtschaftsräumen des Prytaneion (im Westen des Baues), im Hofe des älteren Theokoleon, an dem Platze nördlich von dem sog. Heroon, an der anderen heiligen Straße zwischen Ergasterion (byzantinische Kirche) und Leonidaion (Südwestbau), im Hofe des Leonidaion, hinter der Basis des Weihgeschenks der Apolloniaten (unweit der inneren heiligen Straße), in dem südlichen und östlichen Teile des an die Bulenterrionvorhalle anstoßenden Hofes, im ganzen neun. Sie sind teils mit Poros, teils mit Thonplatten eingefast, die ersteren haben runde und viereckige Form, die letzteren, welche von der Vollkommenheit der antiken Keramik Zeugnis ablegen, nur runde. Die beiden Leitungen aus den Seitenthälern des Kladeos betreten das Gebiet von Olympia westlich und östlich von dem Prytaneion. Während die erstere direkt ihren verschiedenen Bestimmungspunkten zufließt, war für die andre, welche über den leisen, die Altis durchschneidenden Rücken hinweg den Osten versorgen sollte, in der Ecke zwischen Prytaneion und Heraion ein Hochreservoir errichtet. Die Zuleitung geschah teils in eigenen Rinnen oder Röhren, teils unter Benützung der großen Entwässerungsleitungen im Norden und Osten der Altis (1. Fuß der Thesaurenterrasse — Echohalle — Proedria, 2. Pelopion — Ostfronte des Zeustempels), wobei an entsprechenden Stellen Schöpfbassins oder offene Töpfe eingeschaltet waren. Durch den Wasserstollen im Kronion endlich, der sich zunächst in ein Reservoir ergoß, war auch der höchstgelegene Teil der Altis, die Schatzhäuserterrasse, versorgt. Indessen alle diese Maßnahmen scheiterten den Wasserbedarf doch nur kärglich gedeckt zu haben. Die Anlage von Badeanstalten, für einen Platz wie Olympia ein

schweres Bedürfnis, von größeren Becken, Springbrunnen u. dergl. gestattete erst die Stiftung des Herodes (vgl. hierzu Gräber in Ausgr. V, 26 ff.).

Herodes' Leitung bezog ihr Wasser aus Quellen in den nördlichen Seitenthälern des Alpheios unweit Miraka. Von dort ging sie den Fuß der Höhen entlang und mündete auf der Kronionterrasse westlich von den Thesauren. Erhalten sind von ihr noch ein Pfeiler in dem Thale westlich von Miraka, ihr Kanal hart am Fuße des Kronion hinter den Thesauren und die sog. Exedra, der monumentale Abschluß des Werkes.

Dieses architektonische Denkmal erhob sich in zwei Etagen. Sein höher gelegener Teil bestand in einem gegen die Altis geöffneten Halbkreisbau — daher die moderne Bezeichnung Exedra —, der (um ca. 1,70 m) tiefer gelegen in einem Wasserbassin, das durch flügelartige Vorsprünge der Exedra umfaßt den Stufenbau des Kronion auf eine Länge von 29,90 m unterbricht.

Das Bassin, 3,43 m breit, 21,90 m lang und ca. 1 m tief, empfing sein Wasser aus marmornen Löwenköpfen. An seiner beiden Schmalenden erhoben sich innerhalb der von den Exedraflügeln gebildeten Winkel je ein offenes korinthisches Rundtempelchen (Monopteros) aus Marmor. Acht unkannelierte Säulchen trugen das durch Zahnschnitt und Wasserspeier in Form von Löwenköpfen verhältnismäßig reich belebte Gebälk und ein Zeltdach mit blattförmig gemusterten Marmorziegeln. Unter den Tempelchen waren Statuen aufgestellt. Die vordere Brüstung des Bassins zierte ein marmornes Stier, das Symbol des fließenden Wassers und seiner Triebkraft. Das Tier war nach Osten gerichtet und trug an seiner rechten Flanke die Weihinschrift: Πάλλα λέπειν Διμήτρος τὸ ὄδω καὶ τὸ πρὶ τὸ ὄδω τῷ Δι. Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XXIA S. 13; Arch. Ztg. 1878 S. 94 (Dittenberger). Gefunden in dem Bassin. Höhe 0,60 m, Länge 1,50 m. Nicht in seinem eigenen Namen hat also Herodes das Wasserwerk errichtet und dem Zeus geweiht, sondern in dem seiner Gattin Regilla, die von den Elatern durch das Ehrenamt einer Priesterin der Demeter Chamyne und das Recht des Zutritts zu den olympischen Spielen (Paus. VI, 20, 9) ausgezeichnet worden war.

Der Umfassungsbau des Bassins, die eigentliche Exedra mit ihren Flügeln, war aus Backsteinen und mit Marmor verkleidet. Die Mauer des Halbrunds, dessen Radius 8,31 m beträgt, ist stärker (1,80 m) als jene der Flügel und war überdies gegen den Berg zu durch sechs Strebepfeiler verstärkt. Überdeckt war dasselbe demnach wohl durch eine Halbkuppel. Den Strebepfeilern entsprachen im Innern korinthische Marmorpilaster. So gliederte sich die Wand der Vertikalen nach in sieben Abteilungen, in denen auf besondern, zur Hälfte eingemauerten Basen



überlebensgroße Marmorstatuen, je drei in jeder Abteilung, im ganzen also 21, aufgestellt waren: Bilder der Familien des Antoninus Pius, des Marc Aurel und des Herodes selbst. Die kaiserlichen Bilder hatte Herodes errichtet, jene des Herodes und seiner Angehörigen der elische Staat (vgl. Arch. Ztg. 1877 S. 101 ff., 1878 S. 94 ff.).

Über einige der auf dem Betonpflaster der Exedra gefundenen Statuen weiter unten.

Was die Zeit der Erbauung der Wasserleitung und ihres Monumentes anlangt, so läßt sich dieselbe nicht auf das Jahr bestimmen. So viel nur geht aus den Bathreninschriften der berührten Statuen hervor, daß diese noch unter Antoninus Pius (gestorben März 161 n. Chr.) aufgestellt worden sind, das Gänse also schon vor 161 n. Chr. fertig gewesen ist. Regilla starb 160 n. Chr.

Das Anathema der Regilla ist bei Pausanias nicht erwähnt, trotzdem es, als derselbe seine *Ellika* schrieb (174 n. Chr. vgl. V, 1, 2), gewiß schon stand und jedem Besucher der Altis sich aufdrängen mußte. Man hat dieses Schweigen des Periegeten für die Hypothese ins Feld geführt, er habe sein Werk nicht nach eigener Anschauung, sondern in der Hauptsache an der Hand älterer Berichterstaten verfaßt. Beweiskraft würde indessen der Umstand erst dann haben, wenn Pausanias wirklich bestrebt gewesen wäre, seinen Lesern ein erschöpfendes Bild von der Topographie und den Denkmälern Olympias zu geben. Das ist aber nicht der Fall. Der Autor sagt es selbst, und der ganze Plan seiner *Olympiaperiegesis* ist bloß auf bestimmte Kategorien von Denkmälern zugeschnitten.

Stadion (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 50 mit V S. 31; Bd. V Taf. XXXV. XXXVI S. 24. 36 ff., Funde S. 21. 22).

Das olympische Stadion erwies sich als ein Oblongum von ca. 214 m Länge und 32 m Breite, das auf allen vier Seiten von Boscungen für die Zuschauer eingefast war. Die nördliche Langseite ist durch Terrainabstich von der Südostlehne des Kronion gewonnen, die drei übrigen sind aufgeschüttete Erddämme<sup>1)</sup>. Die Höhe der Dämme beträgt an 6 m. Diese ist indessen erst durch nachträgliche Aufschüttung in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. erreicht worden. Man hat berechnet, daß 40—45 000 Menschen auf den nach innen sanft geböschten Wällen sitzend Platz finden konnten. Sitzstufen sind übrigens nie vorhanden gewesen. Nur für die Hellanodiken und die Priesterin des Demeter Chamyne waren ständige Sitzbühnen errichtet; die der ersteren (*kathēpa*) lag nach Pan-

sanias (VI, 20, 10) zu schließen an der Südseite, die marmorne der Demeterpriesterin (*θεῖος Αἰδου λευκοῦ*) an der nördlichen gegenüber. Der Ostwall schloß die Bahn nicht halbrund, nicht mit der sonst üblichen Sphendone ab, sondern rechtwinklig.

Aus Fusses des Zuschauerraumes lief als feste Grenze zwischen diesem und dem Planum eine Steinschwelle hin. Etwa 1 m von dieser Grenzlinie entfernt umzog die ganze Bahn eine Rinne mit zahlreichen Schöpfbecken. Sie hatte den Zweck, für die Dauer der Spiele frisches Wasser zu-, im übrigen aber das Tagewasser abzuleiten. Selbst bei heftigen und andauernden Regengüssen war indessen die Gefahr einer Überflutung der Altis von dem Becken des Stadion her ausgeschlossen; seine Sohle lag an 3 m tiefer als das nächste Altisterrain.

Als besondere Gunst des Schicksals ist anzusehen, daß die Marken (Schränken) für den Wettlauf wohl erhalten aufgefunden wurden. Ziel (*τέρας*) und Ablauf (*ἀγών*) unterschieden sich nicht, sondern waren völlig gleich beschaffen. Unfern dem West wie dem Ostende des Planum lag je eine 0,48 m breite Steinschwelle, aus einer Reihe von Einzelblöcken zusammengesetzt, quer durch die Bahn. Beide Schwellen zeigen in Abständen von durchschnittlich 1,28 m quadratische Löcher, die nur zur Aufnahme von hölzernen Pfosten bestimmt gewesen sein können. So zerlegte sich die ganze Schwelle in 20 Abschnitte oder Stände für die einzelnen Läufer. Ferner befinden sich in den Schwellen je zwei dreieckige, von Pfostenloch zu Pfostenloch sich erstreckende Einschnitte, deren Profile gegen die Bahn hin flacher (geneigter), an der entgegengesetzten Seite vertikaler gehalten sind.

Diese Rillen hatten ohne Zweifel den Zweck, den Wettkämpfern festen Halt für den Anlauf zu gewähren.

Was aber überraschte, war der Umstand, daß dieselben Rillen und dieselben Pfostenlöcher auf beiden Marken wiederkehrten. »Wir hatten nur im Westen eine derartige Vorrichtung, im Osten dagegen eine einfache Zielsäule erwartet.« Man hat folgende Erklärung gegeben: »Für die verschiedenen Arten des Wettlaufs waren doppelte Schranken, wie wir sie gefunden haben, erforderlich; denn da die Schiedsrichter nach Pausanias einen bestimmten Platz, wahrscheinlich am östlichen Ende, hatten, so begann der einfache Lauf jedenfalls im Westen und endigte im Osten bei den Hellanodiken. Beim Doppellauf dagegen mußten die Läufer im Osten ihren Lauf beginnen, um ihn daselbst bei den Schiedsrichtern zu beendigen. Für das Umkehren im Westen mußte dort eine mittlere Zielsäule vorhanden sein; und in der That ist auch das in der Mitte der westlichen Schranken befindliche Loch für den Holzpfeiler größer als alle anderen. Man wird daher beim

<sup>1)</sup> Pausanias, um die Anlage zu charakterisieren, kurzweg: τὸ μὲν δὲ οὐδὲν ἦν ἔχον ἐστὶν (vgl. II, 27, 5; IX, 23, 1).



Doppellaufe die auf der westlichen Schwelle stehenden kleinen Pfosten herausgenommen und nur die größte mittlere Säule als Meta stehen gelassen haben (Ausgr. V, 87, Dörpfeld. Vgl. Bötticher a. a. O. S. 232).

Dafs die Gleichheit der Schranken in der Übung des Dianlos und Dolichos begründet sei, ist unzweifelhaft, die vorstehende Art der Begründung aber unzutreffend. Der Voraussetzung entgegengesetzten Ablaufs bei dem einfachen Drimos (West) und dem mehrfachen des Dianlos und Dolichos (Ost) steht das Zeugnis des Pausanias (VI, 20, 9: *πρὸς δὲ τὸν σταδίου τῷ πέπαι, ἢ τοῖς σταδιοπόμοις ἀπεὸς τε τοῖνται κ. τ. λ.*) entgegen, und dafs die Hellanodiken ihren ständigen Platz im Osten gehabt hatten, hat wenig Wahrscheinlichkeit einmal nach Pausanias VI, 20, 10, sodann weil der ständige Sitzplatz der Hellanodiken doch gewifs nicht ausschließlich mit Rücksicht auf die Übungen des Laufs bestimmt gewesen sein wird. Die richtige Erklärung ist vielmehr diese: Im Dianlos und Dolichos hatten die Läufer an den Stadionenden umzubiegen und zwar um das Zielzeichen herum. Dieses konnte bei gleichzeitigem Ablauf von gleicher Linie nicht für alle Konkurrenten das gleiche sein, sondern es waren ihrer eben so viele erforderlich, als Wettkämpfer mit einander in die Schranken traten, andernfalls würden diejenigen, die der vorausgesetzten Gemeinzielsäule zunächst gegenüber Aufstellung gefunden hätten, gegen ihre äußeren Nachbarn im Vorteil gewesen sein. Daher die Pfosten hier wie dort, die wir uns wohl mit bestimmten Unterscheidungszeichen, Farben, Wimpeln u. dergl. versehen zu denken haben. Was aber die beiderseitig gleiche Rillung betrifft, so scheint die gerechte Absicht maßgebend gewesen zu sein, jedes einzelne Stadion für alle Laufarten genau gleich zuzumessen, bezw. auch den Dianlos- und Dolichosläufers zu Beginn jeder neuen Stadionstrecke die gleichen Hilfen zu bieten, wie sie der Läufer im einfachen Stadion hatte.

Das olympische Stadion sollte Herakles mit seinen Füßen abgemessen haben (Gellius N. A. 1, 1). Man begründete damit die aufergewöhnliche Größe des olympischen Fußes, des sechshundertsten Teils der Gesamtlänge des Stadions. Diese betrug, wie durch genaue Messungen festgestellt worden ist, von Schrankenmitte zu Schrankenmitte 192,27 m. Der olympische Fuß hatte also eine Länge von 0,3204 bis 0,3205, ein Maß, das auch als Grundmaß bei mehreren Bauten von Olympia erkannt worden ist.

Von der Altis her hatte das Stadion nur einen einzigen direkten Zugang. Er liegt zwischen der Schatzhaussterrasse und dem Nordende der Echohalle und durchschneidet den Stadionwestwall. Pausanias erwähnt diesen Eingang öfter in der Altar- und Zanesperiegeese zur Orientierung. Denn ganz nahe (*ἐγγεράτα*) demselben standen, die Kämpfer zu er-

innern, dafs doch aller Erfolg in der Gottheit Hand ruhe, die Altäre des Kampfhorts (*Enagonios*) Hermes und des Damons des günstigen Augenblicks (*Kairos*), und links und rechts am Wege erhoben sich während die Erzbilder der Strafzanes (vgl. oben S. 1069. 1090).

Anfangs war dieser Eingang eine hohle Gasse, die auf die Strecke des Stadionwalls von geneigten Futtermauern eingefafst war. Als aber die Stadionwälle erhöht wurden, trat wegen des vermehrten Drucks an die Stelle der Futtermauern auf eine Länge von 32,1 m (= 100 olymp. Fuß) ein Keilsteingewölbe von 3,7 m Breite und 4,45 m Scheitelhöhe. Dieser überdeckte Tunnel ist es, der dem Eingang den Namen *Κρυπτή* brachte. Ein »geheimer« oder »verborgener« war derselbe nicht und zweifellos wurde er auch von dem Publikum benutzt. Nur für den festlichen Ein- und Auszug, sowie für die Dauer der Kämpfe wird er den Hellanodiken und Kämpfern reserviert gewesen sein (Paus. VI, 20, 8). Den westlichen Teil des Gewölbes, das eingestürzt gefunden worden ist, hat man wieder aufgebaut. Den Bogen bildeten 14 Keilsteine, so dafs er also in der Mitte keinen sog. Schlufstein, sondern eine Fuge hatte. Im Innern des Tunnels lief an der ganzen Südseite eine aus Porosquadern aufgemauerte Bank hin.

In der breiteren Westabteilung des Zugangs, die mit dem Tunnel einen stumpfen Winkel bildet, wurde später, um die Kahlheit der Gasse aufzuheben, ein Thorbau errichtet. Die Anlage aus Poros war sehr einfach. Auf einer profilierten Schwelle erhoben sich zwischen zwei Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen zwei Säulen als Zwischenstützen eines aus Architrav, Fries und Gesims bestehenden Gebälks. Das mittlere Interkolumnium diente als verschließbarer Durchgang, die beiden seitlichen waren durch hohe Steinbrüstungen geschlossen. Der Stil war der korinthische. Kunstformen und Art der Verbindung des Südflügels mit der Nordwand der Echohalle bekunden, dafs der Bau jünger ist als die Echohalle.

Echohalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. IV. XXXVII S. 31. 48 f.; Bd. V S. 31; Arch. Ztg. 1880 S. 48. — Bd. V Taf. I—III S. 6 f. 24).

An Ort und Stelle fanden sich von der Echohalle oder Poikile, deren Pausanias blofs gelegentlich (in der Zanesperiegeese, vgl. oben S. 1090. 1091) gedenkt, nur mehr die Fundamente und die Ecken des Stufenbaues, zahlreiche Bestandteile und Fragmente enthielt aber die byzantinische Ostmauer.

Der Bau war dorischer Version. 9,81 m tief und 97,80 m oder ein halbes Stadion lang hatte er seine offene Westseite der Altis zugekehrt, während die übrigen Seiten durch Wände geschlossen waren. Für die Stufen, die ähnlich jenen des Philippeion profiliert sind, sehen wir Marmor benutzt; der Ober-



ban dagegen bestand aus Poros, ausgenommen die Sima von gebranntem Thon. 44 Säulen zwischen den Anten der nördlichen und südlichen Schmalseite schmückten die Fassade. Im Innern sind die Fundamente einer zweiten parallelen Säulenstellung vorhanden. Die Halle war demnach zweischiffig; ob von vorne herein oder, wofür bestimmte Merkmale zu sprechen scheinen, erst infolge späteren Umbaus, lassen wir dahingestellt.

Entstanden ist die Halle in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Das lehrt die Übereinstimmung ihrer Bauweise mit jener des Philippeion, und auch die Ähnlichkeit der mit Löwenköpfen und Anthemien plastisch verzierten Sima mit jener des Leonidalon.

Ihre Existenz verdankt die Anlage ästhetischen und praktischen Rücksichten. Kaum an irgend einer Stelle des olympischen Territoriums war eine geräumige, gegen plötzlich ausbrechendes Unwetter und gegen die Strahlen der Sonne schützende Halle mehr angezeigt als auf der Grenze der Altis und des Stadion. Zugleich gewährte die Halle den schönsten Überblick über die Denkmäler der Altis und den günstigsten Standpunkt zur Betrachtung der verschiedenen Aufzüge. Drittens aber erhielt so die Altisostseite einen künstlerischen Abschluss und erhob sich auch in ästhetischer Hinsicht zur Hauptseite des Bezirks.

Die Echohalle war nicht das erste Unternehmen mit diesem speziellen Programm. Sie hat vielmehr, um eine Strecke weiter nach innen gerückt, eine ältere fast identische ersetzt, die abgebrochen wurde, als man die Stadionwälle erhöhte. Dieser Zusammenhang ist es eben, aus dem die Zeit der Erhöhung der Wälle sich bestimmt.

Proedria (Südostbau, vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. IV, XXXVII S. 46 ff., Bd. V, 31, 22 f.).

In geringer Distanz von dem Südende der Poikile erhob sich zur Blütezeit Griechenlands eine zweite gleichfalls dorische Halle von 19 Säulen in der Fronte und je acht nach Norden und Süden, keine Wandelbahn, sondern eine Vorhalle.

Ausdehnung und Planbildung des zugehörigen Gebäudes sind jedoch so wenig angemacht als der Lauf der Altisgrenze auf dem entsprechenden Territorium. Vier nebeneinander liegende, nahezu quadratische Zimmer, von denen die beiden äußeren aus unbekanntem Grunde stärker fundamentierte sind als die mittleren, bildeten nämlich schwerlich das Ganze, sondern nur die vordere Abteilung desselben. Durch einen schmalen Hof, in dem ein Brunnen lag, getrennt folgten im Osten weitere Baulichkeiten, und daß diese zu dem Hallenbau in engerer Beziehung standen, wird durch den Umstand, daß Nord- und Südfügel der Halle von Osten her Zugänge hatten, mehr als wahrscheinlich.

An Ort und Stelle befinden sich von dieser älteren Südostanlage nur noch Reste der Fundamente, ferner die beiden profilierten Stufen und ein Teil der Rückwand des Hallenbaues. Viele Bestandteile des letzteren sind aber in dem römischen Neubau als Füllwerk benutzt gefunden worden. Sie sind gleich dem Unterbau aus Poros und tragen zum Teil noch ihren alten Stuck mit sehr wohl erhaltenem Kolorit. Auch Fragmente der thönernen Sima mit augenförmig aus plastischem Blattwerk hervortretenden Wasserspeisern und lichtgell in schwarzem Firnis ausgesparten Anthemienkranz nebst Maanderschema haben sich erhalten (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXIX A = Fund. Taf. XI, S. 38). Der Fußboden der Halle war mit Kieseln gepflastert. Löcher in dem Stylobat lassen auf eine Vergitterung der Interkolumnien schließen.

Man weist das Bauwerk dem 4. Jahrh. v. Chr. zu. 364 v. Chr. scheint es schon existiert zu haben. Wenigstens kennt Xenophon (Hell. VII, 4, 31) bereits mehr als eine Halle im Osten der Altis (vgl. oben S. 1093).

In der römischen Kaiserzeit erwies sich ein Neubau nötig und zwar, wie es scheint, infolge einer Feuersbrunst. Derselbe wurde im Norden bis an die Südwand der Poikile, im Westen auf den Stylobat der alten Halle vorgerückt. Daß auch letztere wieder ersetzt wurde, darauf deutet ein langes Porosfundament, das sich von der Südwestecke der Poikile nach Süden erstreckt (vgl. oben S. 1070). Im übrigen erhielt der in Ziegelwerk aufgeführte Bau die Gestalt eines Wohnhauses mit drei Türen in der der Altis zugekehrten Fronte. In dem Vorderhause unterscheidet man außer dem Atrium mit seinem Impluvium eine Anzahl größerer Zimmer, darunter eines mit einem Badebassin, in dem etwas tiefer gelegenen Hinterhaus ein geräumiges Peristyl.

Errichtet wurde dieses Haus durch den Kaiser Nero: eine darin gefundene Bleiröhre trägt seinen Namen. Daß es für den Kaiser selber bestimmt gewesen sei, ist damit nicht gesagt, noch auch an sich wahrscheinlich. Die Anlage kennzeichnet sich nicht als Absteigequartier für wenige Tage pomp-hafter Repräsentation, sondern ist zugeschnitten auf die Bedürfnisse eines längeren Aufenthalts und gewissermaßen spießbürgerlich würdevollen Lebens; das Vestibulum ist nicht ein Baugedanke ad hoc, sondern die flüchtige und verkürzte Abschrift der älteren imposanteren Vorhalle; die Art der Raumbenutzung schließlich zeigt, daß man durch Tradition und Bedürfnis sich an den Platz gebunden fand.

Aber wenn nicht für den Kaiser, für wen sonst könnte der Neronische Bau bestimmt gewesen sein? Für die Prokonsuln? Diese hatten ihr Absteigequartier nicht in einem von Nero, sondern von dem Elieir Leonidas gestifteten Haus und als Leonidalon ist der wirklich herrschaftliche und vornehmer Gäste-



weit würdigere Südwestbau erkannt. Für die Priester? Sie hatten ihr Haus auf dem westlichen Außenterrain. Für die Athleten? Deren Wohnungen lagen hart bei dem Gymnasion (Paus. VI, 21, 2). So bleiben eigentlich nur die Hellanodiken. Gegen diese erkenntlich zu sein, hatte Nero allerdings Veranlassung genug, und daß er es war, ist bekannt (Suet. Ner. 24). Auch ein Haus war für die Hellanodiken zu Olympia erforderlich<sup>1)</sup>. Nur der Südostbau kann als solches in Betracht kommen. Schon seine Lage zwischen der Altis und den beiden Festspielplätzen qualifiziert ihn dazu, und überdies ist es das einzige Wohngebäude in Olympia, das noch keinen Herrn hat. Nichts ist daher wahrscheinlicher, als daß der Neronische Bau in der That das Hellanodikeion darstellt.

Bestätigt wird dies durch die Altarperiegese des Pausanias. Sie hat uns gezwungen, das Nerohaus für die sog. *Προεδρία* zu nehmen, den Vorstandsschaffsbau (vgl. oben S. 1071).

Im späteren Altertum wurde der östliche Teil des Neronischen Hellanodikeion wieder eingelegt und eine abermalige Erweiterung vorgenommen. In dem Nordflügel des Neubaus, der nun bis zu der Südwestecke des Stadionwalls wuchs, ist ein Zimmer mit einem nach architektonischem Schema komponierten Mosaikfußboden bemerkenswert, in der Ostabteilung der schon S. 1064 genannte achteckige Saal. Die Fronte und die Eingänge scheinen von Westen nach Süden verlegt worden zu sein.

Buleuterion (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXV, XXXVI S. 40 ff., Bd. V, 32).

Über den Grad der Erhaltung des Buleuterion s. Ausgr. Bd. IV Taf. I—III S. 41, 46. Viele Bauteile (Poros) enthielt die byzantinische Westmauer.

Der Charakter der Buleuterionanlage war durch die beiden nach Osten orientierten Langbauten mit halbrundem Abschluß bestimmt<sup>2)</sup>. Grundriß und Aufbau entsprachen einander fast vollkommen. Jeder Flügel hatte ein zweistufiges Krepidoma und öffnete sich mit drei Säulen in antis. Die Interkolumnien waren vergittert. Türen in den beiden mittleren gewährten Durchlaß. Der halbrunde Abschluß der Gebäude kam nach innen nicht zur Geltung. Eine Quermauer schnitt die Apsiden von dem Hauptraum ab. Dieser, ein mächtiger Saal, doppelt so lang als breit, war durch sieben gesondert fundamentierte Säulen in zwei Längsschiffe geteilt<sup>3)</sup>. Aus jedem Schiffe führte eine doppelt verschließbare Thür in den Apsidenraum, der selber wieder geteilt war, nicht durch Säulen, sondern eine Wand. Eine Thür in

derselben setzte die beiden kleinen Gemächer miteinander in Verbindung. Licht scheinen dieselben durch schmale Fenster in der Umfassungsmauer erhalten zu haben. Ob zwei Seiteneingänge in der Achse der westlichsten Innensäule des Südbaus von Anfang an vorhanden waren, ist ungewiß. Der Stil war dorisch. Die Gebälkglieder der Eingangsseite gingen um die ganze Außenwand herum, wobei aber Architrav und Wandfläche nicht geschieden waren. Den Abschluß der Fronten bildeten mutmaßlich Giebel, des Ganzen Satteldächer.

Beide Bauwerke sind nicht gleichzeitig entstanden. Das lehrt die Verschiedenheit sowohl ihrer Kunstformen als ihrer ganzen Bauführung.

Der besser erhaltene Südflügel ist nicht gleich dem Nordflügel als genaues Rechteck mit angelegtem Halbkreis, sondern als langgestreckte Ellipse mit abgeschnittenem Ostende ausgeführt. Der Grund dieses ausgeklügelten Verfahrens ist dunkel. Die Kapitelle der Eingangsseite erinnern in ihrem Profil an jene des Zeustempels. Die Einzelformen des Gebälks sind kräftig gehalten, aber von harmonischen Verhältnissen. Regula und Mutuli entbehren der Tropfen. Nach erhaltenen Koloritresten ist der Abacus des Architravs rot gefärbt gewesen, blau die Triglyphen und Mutuli, rot die Junktur über den Mutuli. Die Innensäulen, die ohne Zweifel eine Decke aus Holz getragen haben, sind auffallenderweise ungefacht. Ob sie dem ursprünglichen Stützensystem angehören, ist fraglich. Als Bauzeit des Südflügels kann nur das 5. Jahrh. v. Chr. in Betracht kommen und zwar in seinen mittleren Dezennien.

Der Nordflügel ist alter und wohl noch im 6. Jahrh. v. Chr. errichtet worden. Die Regula übertrifft an Höhe den Abacus des Architravs, was nur an Bauten sehr alten Ursprungs vorkommt. Auch die Zahl der Tropfen, fünf statt der üblichen sechs, ist abnorm; sie waren aus Mergelkalk und eingezapft. An den Mutuli fehlten die Tropfen ganz. Die Metopen waren als besondere Platten hergestellt und in die Triglyphenblöcke eingefalt. Als Reste des Farbenschmucks sind verzeichnet Blau an den Triglyphen und die Dekoration eines Antenkapitells, bestehend in abwechselnd roten und blauen Blättern auf dem Kymation und einem roten Mäander auf dem Abacus. — Über eine dem Buleuterion zuge schriebene Thonsima mit palmettengeschmückten Stirnziegeln und Wasserspeiern jenen ähnlich des Geloerschatzhauses vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXVIII (S. 20, 44) = Funde, Taf. XXXIX S. 37.

Nord- und Südflügel des Buleuterion verknüpfte ein quadratischer Mittelbau und eine gemeinsame Vorhalle. Diese war ionischer Ordnung. An ihren Säulen sind die Niedrigkeit der Basis und die schwerfällige Größe der Kapitellvoluten merkwürdig und widerspruchsvoll. Verdeckt wurde durch die Halle

<sup>1)</sup> Schon von Lange a. a. O. S. 336 bemerkt.

<sup>2)</sup> Breite: 13,76 m. (Nordbau), 13,80 m. (Südbau). Länge: 30,79 bzw. 30,53 m.

<sup>3)</sup> Nordbau 10,82 m. zu 21,59 m.; Südbau 10,42 bis 11,07 m. zu 21,96 m.



nur der untere Teil der Längsbauten: etwa bis zur Höhe des Architravs. Der Mittelbau (rund 14 m Quadrat) zeigt in der Mitte ein Fundament. Es läge am nächsten, dasselbe als Stylobat der Deckenstütze zu betrachten. Indessen gebietet Pausanias eine andre Interpretation. In dem Buleuterion stand nach ihm jenes Bild des Zeus Horkios, bei welchem die Agonisten samt ihrem Gefolge sowie die Hellanodiken die ihnen vorgeschriebenen Eide abzulegen hatten. Dieses Bild in dem quadratischen Raume aufgestellt zu denken, in dem Mittelbau das Hieron des Zeus Horkios zu erkennen, sind wir durch die Disposition des Buleuterion geradezu gezwungen, und auch das analoge Verhältnis des Hieron der Hestia zu dem Prytaneion drängt dazu. Ist dies richtig, so hat das Fundament schwerlich eine Deckenstütze getragen; denn da Eide unter freiem Himmel geschworen wurden, so wird auch das Heiligtum mit der Statue unbedeckt, bloß von einer Mauer umzogen gewesen sein. Das Fundament wäre dann als der Stereobat des Bildes selbst zu betrachten.

Größere Schwierigkeiten bietet der Erklärung die Gestalt, die man den Hauptbauten zu geben beliehte, und die Zweiteiligkeit des Buleuterion überhaupt (vgl. Lange a. a. O. S. 329). Warum ist, als das ältere Rathaus sich für die Verhandlungen der Bule nicht mehr ausreichend erwies, dasselbe nicht entsprechend erweitert und zu einem großen Hallenhaus umgebaut worden? An Raum fehlte es ja keineswegs. Welche Bestimmung ferner mögen die den Sitzungsäulen anliegenden Westräume gehabt haben, daß für dieselben nicht rechtwinklig gebrochene Außenmauern, sondern gerundete erforderlich schienen? Diese Fragen eingehender zu beantworten, würde hier zu weit führen. Mit Recht sind unseres Dafürhaltens die Apsisszimmer für Schatzkammern erklärt worden. Nicht Tempelgut haben wir uns dort aufbewahrt zu denken, sondern profane Staatgelder, wie sie eben für das Fest und die Platzverwaltung nötig waren. Die Rundung der Außenwände hat schwerlich historische Gründe, sondern nur technisch praktische. Was aber die so charakteristische Zweiteiligkeit des Buleuterion oder die Existenz zweier Rathäuser anlangt, so muß diese in der Verfassungsgeschichte des elischen Staates, bzw. der Zusammensetzung der Bule begründet sein.

Das Heiligtum des Zeus Horkios und die Vorhalle sind gleichzeitig zu den beiden Rathäusern hinzugefügt worden, wie lange nach Vollendung des Südflügels, ist unbestimmt. Erst in der Spätzeit des Altertums ist die einfache Vorhalle zu einem trapezförmigen Vorhof mit Umgängen in dorischer Version erweitert worden. Durch dieses Atrium ging dem Buleuterion zwar nicht der Charakter eines Staatsgebäudes, wohl aber die volle und künstlerisch harmonische Wirkung seiner Fassade vollends verloren.

Südhalle (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. 1—III. XXXIX S. 51; Bd. V, 51).

Den antiken Namen dieses 79,84 m langen und 12,85 m breiten Bauwerks kennen wir nicht. Es war eine Schutz- und Schauhalle gleich der Poikile, angelegt mit Rücksicht auf den zwischen Altis und Alpheios sich erstreckenden profanen Festplatz und das dort verkehrende Publikum, auf die mannigfachen Schauspiele, die hier dem Auge sich darboten mußten. Drei Straßen durchschnitten das der Halle vorliegende Terrain: eine von Westen nach Osten, die von der heiligen Straße zu dem Hippodrom, weiterhin nach Harpina u. s. w. führte, und zwei von Süden nach Norden, die Agia des Leonidaion und die Südthorstraße, die sich innerhalb der Altis mit der Pompenstraße vereinigte. Auf die beiden letzteren öffneten sich die Schmalseiten der Halle mit je 6 Säulen, nach der ersteren und dem gesamten äußeren Festplatz die Hauptfront mit 33 Säulen. Nach Norden war das Gebäude bis auf je einen Zugang zwischen den Anten der Rückwand und den Säulen der Schmalseiten geschlossen.

Der dreifach gestufte Unterbau, der im Norden nur bis zu den beiderseitigen Rückwandanten sich erstreckt, ist aus weißem Kalkstein und reich profiliert. Der Hallenraum selbst war zweischiffig. Die äußeren Säulen und das Gebälk bestanden aus Poros und hatten dorische Version, die Zwischenstützen waren aus Sandstein und korinthisch. Diese, im ganzen 17, gehören ihrer Formgebung nach entschieden in die römische Kaiserzeit; dagegen möchte man das übrige Bauwerk noch der hellenistischen Zeit zuweisen. Bekräftigt wird dieser Ansatz und die Annahme eines späteren Einbaus der vorgefundenen Zwischenstufen durch die Verschiedenheit des Materials (vgl. Bötticher a. a. O. S. 398).

Leonidaion (Südwestbau. Vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XXXVIII S. 49 f.; Bd. V Taf. VI. XII—XLIII S. 8. 43 ff., Abb. 1800 S. 1089 nach Bötticher a. a. O. S. 355).

Bei dem Umbau, den das Leonidaion in römischer Zeit erfuhr, blieben die seine Phytognomie bestimmenden Teile erhalten. Reste (Poros) sind in situ (Säulenbasen, Krepis, Fundamente) oder hervorgezogen aus der byzantinischen Westmauer so reichlich vorhanden, daß teils eine genaue und vollständige, teils eine wenigstens in den Grundzügen sichere Rekonstruktion des ursprünglichen Bauwerks möglich ist.

Das Leonidaion war ein Oblong von 78,51 m zu 80,20 m. Seinen Mittelpunkt bildete ein quadratischer Hof von rund 30 m Seite, der von einer dorischen Halle (44 Säulen) umgeben war. Rings um die Halle lagen Sale und Zimmer, im Norden, Osten und Süden auf eine Tiefe von ca. 10 m, im Westen von ca. 15 m. Hier befanden sich die Hauptgemächer: ein großer



Mittelsaal und je ein etwas schmalerer Saal zur Rechten und zur Linken. Eigene Säulenstellungen scheinen dieselben ausgezeichnet und mit der Hofhalle verknüpft zu haben. Außen war das mächtige Viereck von einer Halle jonischer Version umschlossen. Die Anzahl der Zugänge in das Innere ist unbekannt; die Hauptporten sind jedenfalls an der den Hauptgemächern entgegengesetzten Ostseite voranzusetzen.

Eine unanfechtbare Antwort auf die Frage, welche Bestimmung die Stiftung des Leonidas ursprünglich gehabt habe, läßt sich schwerlich mehr geben; dazu ist das Innere zu stark zerstört. An eine Palästra zu denken liegt nahe und scheint durch die Auffindung einer Anzahl von Ölfässchen in einem gegen Nordosten gelegenen kleineren Zimmer noch besonders gerechtfertigt. Indessen ist gewiß mit Recht die Kleinheit des Hofes im Verhältnis zu der bebauten Grundfläche dagegen geltend gemacht worden. Die Vermutung, es sei das olympische Hellanodikeon (C. Lange a. a. O. S. 335 ff.) verstoßt gegen die Altarperiegese — Sicherlich hatte die Außenhalle ihren eigenen, von der Bestimmung des Inneren unabhängigen Zweck. Sie ist zu ausgedehnt, als daß das Bauprogramm lediglich in einer wirkungsvollen Dekoration des Äußeren oder der Charakterisierung eines Luxusbaues bestanden haben könnte. Uns scheint die Kombination der Hallen mit den Außenseiten des Hauses denselben Bedürfnis entsprungen, welches die Echoballe und die Südhalle als selbständige Bauten ins Leben rief. Die Hallen des Leonidas konnten einer noch weit vielköpfigeren Menge Unterstand bieten und als θέσπιον dienen denn jene. Zu letzterem lagen sie an dem besten Platze, in dem Winkel zwischen der die heilige aufnehmenden Pompenstraße und dem Wege zu dem äußeren Festplatz und dem Hippodrom, und auch die eigentümliche Orientierung (Verschiebung) des Ganzen, für die man sonst vergeblich nach einer Erklärung sucht, ist zweifellos darauf berechnet, den Ausblick von den Hallen so günstig als möglich zu gestalten. Was aber den mit den Hallen kombinierten Innenbau betrifft, so dürfte es schwer sein, eine entsprechendere Bestimmung für ihn ausfindig zu machen als die, welche er zu Pausanias' Zeit hatte, wo — wir dürfen wohl ergänzen, unter anderen — die Prokonsula darin wohnten. Zu einem Hôtel (κατοικίον) für die Ehrengäste des elischen Staates; befreundete Fürsten und Staatsmänner, Führer (ἀρχιστρατοί) von Staatsgesandtschaften (ἐμπιστάται), um Olympia verdiente Private u. dgl., scheint die Anlage, der einerseits die Anspruchslosigkeit und Zweckmäßigkeit eines wirklichen Hauses, andererseits die Großeräumigkeit und Offenheit einer Palästra oder eines Verwaltungsgebäudes fehlt, in der That am besten geeignet. Spuren von Wagengeleisen an der Nordwest- und Nordostecke der Außenhalle würden,

wenn die betreffenden Plinthen nicht erst nach anderweitiger Benutzung hierher versetzt worden sind, dies nur bestätigen.

Der römische Umbau liefs die äußere und innere Halle bestehen, die dazwischen liegenden Wohnräume aber wurden umgestaltet (Ziegelwerk) und der offene Hof zu einer Wasser- und Gartenanlage benutzt.

In dem alten Bau hatten die dem Hofe fern liegenden Ecksäle Mangel an Licht. Abhilfe zu schaffen, verwandelte man die anstossenden Säle des Nord- bzw. Südfügels in umsäumte Lichthöfe mit Impluvien. Auf diese Lichthöfe wurden nun der Responsion halber auch die nächsten mehr gegen die Mitte der betreffenden Flügel gelegenen Zimmer orientiert, während das mittelste — eine schwer begreifliche Raumvergeudung — zum Durchgang in den Haupthof genommen worden zu sein scheint. In der Längsrichtung des Gebäudes (Ostwest) gehende Korridore verbanden die beiden Flügelabteilungen. Geringer waren die Veränderungen auf dem West- und dem Ostflügel. Hier nahm die Mitte ein mit zwei Säulen sich öffnender, übrigens schon in griechischer Zeit vorhandener Saal ein, an den sich rechts und links zunächst ein Durchgang, dann ein kleineres und weiterhin ein größeres Zimmer anschlossen; dort führte man an den Wänden des Hauptsals eine Säulenstellung hin, wodurch dieser das Schema eines vornehmen Tricliniums erhielt<sup>1)</sup>.

Die Hofanlage besteht in der Hauptsache aus zwei tiefen Bassins, von denen das innere einen Kreis, das äußere mehrere Kurven beschreibt, und zwei entsprechenden Inseln. Diese haben wir uns bepflanzt und mit kleineren, auf Ziegelpfeilern aufgestellten Dekorationsstücken ausgestattet zu denken; das Köpfchen der knidischen Aphrodite Abb. 1294 S. 1087 ist hier gefunden worden. Brücken führten über jeden Euripus.

Die Gründung des Leonidaion fällt möglicherweise noch in das 4. Jahrh. v. Chr., sicher vor den Bau der westlichen Altismauer. Seine Ostfassade steht dieser unvorteilhaft nahe und seine Nordostecke tritt gegen das Pompen Thor, den Südfügel desselben verdeckend, vor. Dies war zu vermeiden, wenn Mauer und Thor zur Zeit des Leonidaischen Baues schon existiert hätten; gezwungen aber war man zu dem Verstoße, wenn zur Zeit der Mauer- und Thoranlage das Leonidaion schon bestand (vgl. Funde S. 19; Bötticher a. a. O. S. 353). Die Südwest-

<sup>1)</sup> Die zehn gleich oder nahezu gleich großen Wohnungen, die C. Lange a. a. O. S. 337 unterscheidet, reduzieren sich auf Säle verschiedener Größe und Gestalt (mit und ohne Säulen in *entis*, mit und ohne Vorzimmer, *προσχωτόν*), die Zehnzahl aber ist rein willkürlich konstruiert.



trace des Peribolos war nämlich durch das Hippodameion, das nicht außerhalb bleiben durfte, malweislich vorgezeichnet, für das Thor aber blieb unter solchen Umständen eine bessere Stelle als die gewählte nicht übrig, da einer Verlegung mehr nach Norden die Tempelterrasse im Wege stand. Außerdem ergibt sich das höhere Alter des Leonidaion auch durch den Befund seines Unterbaues und dessen nächster Umgebung. Der unterste Teil seines zweistufigen Krepidoma ist nämlich verschüttet und unter der den Bau umziehenden Wasserrinne eine ältere, ca. 0,48 m tiefer liegende gefunden worden, eine Tatsache, die nach Borrmann aus dem Bestreben zu erklären ist, die bei Erbauung des Pompeithores zwischen dessen Niveau und jenem des Leonidaion sich ergebende Höhendifferenz möglichst zu verringern. Somit ergab sich, vorausgesetzt, daß die Westmauer wirklich, wie behauptet wird, der makedonischen Epoche angehört, als Bauzeit des Leonidaion ungefähr die Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Indessen da jene Behauptung keineswegs so fest steht, sei hervorgehoben, daß der Charakter des Bauwerks weit mehr der durch die Diadochen inaugurierten Kunstperiode entspricht als jener des Mausoleums und ephesischen Artemisions. Schon die etwas prahlerische und luxuriöse Größe der Anlage reimt sich schlecht mit den Anschauungen einer Zeit, die nur den Göttern Palläste vergönnte. Auch die Formgebung entbehrt bereits jener natürlichen Anmut, welche den Werken aus den mittleren Dezennien des 4. Jahrh. v. Chr. noch eigen ist. Jener Vollkörperlichkeit, jener scheinbar zwanglosen, sozusagen volltönenden Aussprache inneren Lebens, die von der ersten Blütezeit bis in die Epoche des Skopas Prinzip der griechischen Kunst ist, tritt hier bereits die Magerkeit und der ausgesprochen geometrische oder schematische Zuschnitt der Glieder gegenüber.

Beide Hallen waren eleganten Aufmales. In der ionischen Fehlte der Fries; die Säulen der dorischen entwickelten sich zu einer Höhe von 6 unteren Durchmesser und waren überdies so weit gestellt, daß auf jedes Interkolumnium je drei Metopen kamen, dies halb mit Rücksicht auf größere Lichtzufuhr für die dahinter gelegenen Gemächer, teils aber auch in dem Bestreben, der dorischen Version die Lichtheit der ionischen zu geben.

An dem Gebälk der Innenhalle hat sich unter einem späteren Putz die ursprüngliche Bemalung zum Teil sehr gut erhalten. Triglyphen und Metopen waren dunkelschwarzblau; die Gliederung zwischen Triglyphen und Gouson trug an unterst ein Schema von blauen, weiß umrandeten Blättern auf rotem Grund, inmitten einen Mäander in Roth auf blauem Grund, zu oberst wieder ein Schema von Blättern, die in Rot und Blau alternierten, aber nicht Blatt für

Blatt, sondern merkwürdigerweise Blatthälfte für Blatthälfte. Die Junkar über den Tropfenplatten war rot, das Blattornament des Gousonkyma rot und blau.

Ausgezeichnet durch die Schönheit ihres plastischen Schmuckes (Löwenköpfe mit Akanthosranken, aus denen schlanke Doppelpalmetten als Stirnriegel emporsprießen) ist die Terrakottasima der Außenhalle. Ihren unteren Saum verziert ein gelb in dunklem Firnisgrund ausgesparter Mäander, ihr Kyma ein gleichfalls nach der Methode der sog. rotfigurigen Vasenbilder koloriertes Blattschema.

Werkstätte des Phaidias (byzantinische Kirche. Vgl. Ausgr. Bd. II S. 18; Bd. III Taf. XXXVI S. 29 ff.; Funde Taf. I—III).

Die eingehende Untersuchung der schon durch die französische Expedition aufgedeckten byzantinischen Kirche hat ergeben, daß deren Unterbau in althellenische Zeit zurückreicht. Die Fundamente und der ca. 1,90 m hohe Sockel des 32,18 m langen und 14,50 m breiten Gebäudes sind aus Poros; darüber folgte Ziegelwerk. Eine Wasserrinne, die das Mauerwerk umzieht, ist mit zahlreichen Schöpfplätzen versehen, ein Zeichen starken Wasserverbrauchs im Innern oder in der Umgebung. Der Eingang lag im Osten. Zwei vortretende Pfeiler teilten den Raum in ein quadratisches Vorgemach und einen oblongen Saal. Parallel jeder Längswand waren Stützen angeordnet, in dem Vorraum je zwei, von denen nur die Sockel gefunden worden sind, in dem Saal je vier Säulen dorischer Ordnung. Hier müssen überdies nach paarweise übereinander liegenden Quadratlöchern in dem Porossockel zur Aufnahme von «gabelförmigen Tragnissen» zu schließen, in einer Höhe von 1,30 m über dem Fußboden «Regalbretter» an den Wänden hingelaufen sein. In dem Vorgemache dagegen ist «ein 6,08 m langes und 1,25 m breites an den Enden abgerundetes Becken aus Poros mit 0,16 m hohen Backsteinrändern, dessen halbrunde Enden mit Marmorplatten gepflastert sind», zum Vorschein gekommen.

Dieses Bauwerk muß dasselbe sein, das uns Pausanias als «*ῥπατήριον Φαιδίου*» vorführt. Topographische Gesichtspunkte lassen bezüglich des letzteren nur die Wahl zwischen dem Unterbau der byzantinischen Kirche und dem «antiken Bau». Dieser schließt sich aber durch seine Grundrißbildung, die nur die Anlage von Raumabschnitten sehr geringer Tiefe gestattete, sofort selbst wieder aus (vgl. oben S. 1070). Dagegen trägt jener dem Beweise, daß er in der That die Werkstätte des Phaidias ist, auch in sich selbst.

Ware Phaidias' Schöpfung ein Steinkoloss gewesen, so würden wir von dem Gebäude, in dem dieselbe entstand, als selbstverständlich voraussetzen, daß es eine lichte Höhe und Breite zum mindesten gleich der Zeustempelcella gehabt habe. Eine solche For-



derung scheint unbegründet, nachdem das Bild aus Gold und Elfenbein war, also aus vielen Einzelteilen sich zusammensetzte. Trotzdem ist dieselbe auch bei dieser Technik berechtigt. Zwar zur Bearbeitung der verschiedenen Inkrustationsstücke genügten auch kleinere Räume. Allein diese Detailarbeit setzt die Existenz der Grundform voraus. Auch nachdem diese vorhanden, war die Ausmodellierung, Anpassung und Fügung der einzelnen Goldelfenbeinteile noch immer eine schwierige und äußerste Sorgfalt erheischende Arbeit, bei der es auch an kleinen Änderungen, Nachhilfen in der Grundform selbst nicht gefehlt haben wird. Daß diese vorerst in Thon hergestellt und nach dem Thonmodell die Inkrustationsarbeiten betrieben worden wären, hat Bötticher a. a. O. S. 318 mit Recht zurückgewiesen. Aber auch angenommen, es sei dies der Fall gewesen und man habe sich nicht gescheut, später über dem definitiven Kern das kostbare Material noch einmal einer Bearbeitung zu unterziehen, zu recken und zu biegen, anzuflicken und wegzunehmen, immerhin mußte das Atelier so geräumig sein, daß man die Grundform (sei es nun in Thon oder, wie wir bestimmt annehmen, gleich in Holz) auch darin aufbauen konnte.

Der gestellten Forderung entspricht der Unterbau der byzantinischen Kirche vollkommen. Schon Adler hat auf die merkwürdige Übereinstimmung desselben mit der Zeustempelcella nach Länge, Breite, Thürweite (4,50 m), Orientierung, innere Einteilung, sowie auf die bedeutende Höhe des Baues — die Stärke der Sockelmauer beträgt 1,12 m — aufmerksam gemacht. Nur sind es in erster Linie nicht ästhetische Rücksichten, welche die Übereinstimmung hervorgerufen haben, sondern die angedeuteten praktischen<sup>1)</sup>. Aus dem Atelier wird das Bild in einzelnen größeren Partien fix und fertig in sein definitives Heim, den Tempel, verbracht worden sein.

Ebensowenig als die Raumverhältnisse braucht die Anordnung von Säulen im Innern auf Gründe ästhetischer Natur zurückgeführt zu werden. Bei der Weite des Raumes (12,26 m) waren eben Zwischenstützen für die Decke unerlässlich. Ob dieselben von Anfang an aus Stein gewesen sind, ist freilich

eine andre Frage. Daß »Regalbretter« für das Atelier von besonderem Werte waren, leuchtet ein. Rätselhaft bliebe nur das beschriebene »Becken« des Vorraums, wenn dasselbe als solches in hellenische Zeit zurückgehen sollte. Indessen scheint seine Anlage erst aus römischer Zeit zu datieren, in welcher auch die rundbogig geschlossenen Fenster der Längswände, je drei auf jeder Seite, entstanden sind. Pausanias erwähnt in dem Ergasterion den Altar aller Götter ἐν κοινῷ. Diesen kann man sich nicht besser situiert denken als in dem Vorgemach, dort wo das »Becken« sich befindet. Es läßt sich daher die Frage nicht abweisen, ob, was von dem Bassin hellenischen Ursprungs ist, nicht doch einen Bestandteil dieses Altars gebildet hat.

Selbstverständlich umgaben seinerzeit das beschriebene Atelier, das wesentlich als Komponier- und Materialsaal gedient haben dürfte, noch verschiedene Annexe: Fachwerk- und Bretterbuden, Öfen u. dergl. Daß man den Hauptbau, den Stellvertreter des im Bau begriffenen Zeustempels, das Geburtshaus des Bildes, nach erfülltem Zweck nicht wieder abbrach, kann bei seinem durch die Größe und Kostbarkeit des Bildes bedingten monumentalen Charakter nicht Wunder nehmen. Welche neue Bestimmung er aber erhalten habe, ist schwer zu sagen. Curtius' Meinung, das Gebäude habe der olympischen Priesterschaft als Versammlungs- und Amtsal lokal gedient, mag, auf die nachphidiasische Zeit beschränkt, das Richtige treffen (Altäre S. 20). Denn der Saal liegt nicht nur unmittelbar bei dem Theekoleon, sondern scheint in römischer Zeit auch in dessen Erweiterungsbauten hineingezogen worden zu sein<sup>2)</sup>.

In diesem Gebäude, ursprünglich Ergasterion, später Bestandteil des Priesterhauses, schlug also zu Beginn des 5. Jahrh. n. Chr. der jungchristliche Kult seinen Sitz auf (vgl. oben S. 1065). An die ehemalige Thür wurde die Apsis angehängt, die beiden westlichsten Fenster zu Thüren vertieft und die südliche durch eine Aufsenhalle als Hauptpforte bezeichnet. Eingesetzte Scheidewauern und Säulen gaben nach Abbruch der störendsten Reste des alten Innenbaues dem Raum eine neue Einteilung. Ein Raumabschnitt am Westende wurde zu zwei, ihrer Bestimmung nach unbekannten Zimmern benutzt. Sie mündeten auf einen zwischen den beiden Thüren hergestellten schmalen Hof. An diesen stieß eine von vier Säulen getragene innere Vorhalle (Narthex). Von hier führten drei Thüren in die dreischiffige Basilika.

<sup>1)</sup> Rathgeber: »Desselben Gebäudes (Ergasterion) bedienten sich wohl auch die Nachkommen des Phidias, die Phaidryntai, sowie der Messenier Damophon in Fällen, wo die Arbeit nicht am Koloss im Tempel selbst gemacht zu werden brauchte.«

<sup>2)</sup> Ausgr. a. a. O. S. 31: »Nun sind die lichten Maße dieses Gebäudes den entsprechenden der Cella des Zeustempels sehr ähnlich; die dreischiffige Raumgestaltung mit Seitengalerien auf je sieben Stützen ist dieselbe; identisch ist ferner nach Lage und Größe die kolossale Eingangstür, identisch endlich die Orientierung, so daß bei Annahme eines gleich großen Oberlichts Tag für Tag in dem Atelier dieselbe Beleuchtung war wie in dem Tempel und folglich auch jede Wirkung von Luft und Licht schon am großen Modell beobachtet und für das Original direkt verwertet werden konnte.«



Je fünf Stützen, drei Säulen und dem Altarraum zunächst zwei mit Halbsäulen versehene Pilaster, trennten die Schiffe. Durchbrochene Marmorschranken mit Thüren sperrten und öffneten das Presbyterium. Noch vor den Schranken erhob sich an der Evangelienseite ein über Treppen von zwei Seiten zugänglicher Ambon. Unter dem Triumphbogen stand der Altar. In der Apsis schließend lief eine halbkreisförmige Bank mit Kathedra für die Geistlichkeit hin. Alle besseren Bauteile sind antiken Gebäuden entnommen worden. Aus dem Philippoleon stammen Teile des Fußbodenbelags, aus der Exedra des Herodes korinthische Pilasterkapitäl.

Palästra und Gymnasion (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. V. XXXVIII—XI. S. 40 ff.; Funde Taf. I—III; Abt. 1801 S. 1089).

Die Palästra, oder kleinere Bezirk zur Linken des Eingangs in das Gymnasion (Paus. VI. 21. 2), bildet ein Quadrat von rund 66 m Seite. Der außen mit einem Deckgesims versehene und profilierte Sockel der Mauer bestand gleich sämtlichen Stützen aus Puros, der obere Teil der Umfassungswände dagegen aus Ziegel, der Innenwände aus Fachwerk. Gehälk und Decke waren aus Holz.

Die Eingänge, Vestibüle (προήρυα) mit zwei Säulen in antis korinthischer Ordnung, lagen an den beiden Enden der Südseite; sie führten nicht unmittelbar in das Innere, sondern vermittelte einen Durchgangsräume (διπακτήριον, διπακτῆρ, διπακτῆρ). Eine einfache Thüre in der Nordwand verband die Anlage mit dem Gymnasion.

Den größten Flächenraum des Gebäudes nimmt ein quadratischer, von einer dorischen Säulenhalle umschlossener Hof (ca. 41 m Seite) ein. Dieser Hof war es, wo für gewöhnlich die Übungen der Palästra (Ring und Faustkampf, Sprung) vorgenommen wurden. In seinem nördlichen Teile hat sich ein markwürdiges, aus zweierlei Thonplatten formiertes Pflaster erhalten. Die einen sind quadratisch und an ihrer Oberfläche fein gerieft, die anderen haben die Gestalt von flachen Regenziegeln, und zusammengeordnet sind beide Arten in der Weise, daß je vier Reihen der ersteren in westöstlicher Richtung von je zwei Reihen der letzteren unterbrochen werden. Die Anschauung dieses jedenfalls auf festen Stand und Entwässerung berechneten Belags steht ebenso wenig fest als sein besonderer Zweck.

Rings um den Hof lagen Zimmer und offene Säle (exedrae) verschiedener Größe. Die Säulenstellungen der letzteren hatten ionische Version, so daß also alle drei Stilarten an dem Gebäude vertreten waren. Die größte Tiefe hatten die den Eingängen gegenüber gelegenen Räumlichkeiten der Nordseite. In der hier

die Mitte einnehmenden Exedra, dem rings mit einer Steinbank versehenen Hauptsaal der gesamten Anlage, haben wir das Ephebeum (ἐφῆβειον) zu erkennen (Vitr. V, II), nicht in der schmalen Halle, die fast die ganze Südseite behauptet. Die beiden Zimmer zur Rechten und Linken des Ephebeum dürften als Elaeothesium (ἐλαωθήσιον) und Conisterium (κονίστριον) zu bezeichnen sein. Die Eckzimmer der Nordseite waren nicht direkt vom Hofe aus zugänglich; das östliche gibt sich durch sein Badebassin als *frigida lavatio* (λουτρόν) zu erkennen, und eine ähnliche Bestimmung wird auch das westliche gehabt haben (Vitr. I. c.). Die Garderobe (ἀνοδερῆσιον) darf man, wenn es eine besondere gab, wohl in dem Zimmer annehmen, das an den Westeingang stößt und sicher durch eine Thüre verschließbar war. Für die übrigen Räumlichkeiten sind Namen nicht einmal in Vorschlag zu bringen. Mehrere waren gleich dem Ephebeum mit Stelabänken versehen; wie wenig man sie deshalb als Auditoria zu bezeichnen das Recht hat, lehrt der Umstand, daß auch die beiden Prothya solche Bänke hatten.

Das Terrain der Palästra ist frühzeitig von den Ablagerungen des Kladeos überdeckt und so ihr Baumaterial gegen Verschleppung und Vernichtung mehr gesichert worden. Eine Anzahl von Säulen hat man wieder ganz aufrichten können. Die Schäfte waren in ihrer unteren Hälfte unkanelliert, entweder ringsum oder doch an der Innenseite. Verhältnisse (die Höhe der dorischen Säulen beträgt 6 unt. Durchm.) und Formgebung sind jene des hellenistischen Zeitalters. Die letztere ist nicht frei von Willkür und kühnen Neuerungen und bekundet zugleich mit der Respektlosigkeit vor dem hergebrachten Aussehen der Glieder eine gewisse Dürftigkeit oder Unreinheit des Geschmacks, die der hellenischen Kunst bis in das 3. Jahrh. v. Chr. hinein ganz fremd bleibt. Hierher gehören namentlich die zwitterhafte, pompejanisch anmutende Kapitellbildung der Eingangssäulen, der schreierstümliche Zuschnitt der dazu gehörigen Antenkapitelle, die allerdings pikante Spielerei, das Polster des ionischen Kapitells zu durchschneiden und beide Teile als mit ihren Stengeln in einander geschlungene Lotoskeile darzustellen u. s. w. Mit dem dick aufgetragenen Putz haben sich viele Koloritspuren erhalten. Alle Kymatia (auch das Echinskyma der ionischen Säulen) waren mit Blattornament, alle Rundstäbe mit Perlschnüren malerisch detailliert; der Hals der ionischen Anten trug einen etwas barocken Anthemienkranz. Als vorherrschende Farben werden Tiefblau und Rot bezeichnet.

Man kommt der Wahrheit gewiß näher, wenn man die Errichtung der Palästra statt in das Ende des 4. in die zweite Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. setzt. Auf ihrem Grund und Boden hatte schon vordem ein Gebäude gestanden, wie aus der reichen Durch-

<sup>5</sup> In dem Thürraum des südöstlichen Eingangs scheint ein Altar gestanden zu haben.



setzung der Erdschichten unter ihren Fundamenten mit Aschen- und Kohlenresten geschlossen worden ist (Anagr. a. a. O. S. 41).

Wohl vornehmlich mit Rücksicht auf die primitiven und ungenügenden Badeeinrichtungen der Palastra ist in römischer Zeit in nächster Nähe derselben eine Thermenanlage aufgeführt worden. Der Situationsplan zeigt sie südwestlich von dem Bau, bei der neuen Kladeosbrücke.

Das Gymnasion war nicht wie die Palastra ein geschlossenes Gebäude, sondern ein ausgedehnter, von Säulenhallen locker umrahmter Platz. Auf letzterem sah Pausanias jene Krepis, die vordem ein Tropäon über die Arkader getragen hatte. Die Hallen des Gymnasions waren dorischer Ordnung. Die südliche, deren Erstreckung unbekannt ist, lehnte sich an die Nordwand der Palastra. Die östliche zweischiffige, mit durch Strebepfeiler verstärkter Rückwand, von welcher Süd- und Nordende freigelegt worden sind, hatte eine Länge von über einem Stadion oder rund 210 m, und es ist somit klar, daß sie als überdachtes, bei schlechtem Wetter benutztes Stadion (Vitr. l. c.) zu betrachten ist. »Lochartige Ausklümmungen« in der Axe der dritten Innensäule von Süden haben wahrscheinlich zur Aufnahme von hölzernen Marken gedient, die zusammen mit anderen an der entsprechenden Stelle vor dem Nordende die genaue Stadionlänge bezeichneten.

Die Konstruktionsweise des Gymnasions ist dieselbe wie jene der Palastra. Auch in stilistischer Hinsicht stehen beide Bauwerke einander sehr nahe.

Zwischen Süd- und Nordhalle des Gymnasions lag die von Pausanias erwähnte *ἑοδος* in Gestalt eines stattlichen Propylaion. Nicht nur die lockere Verbindung desselben mit den Hallen, auch die Verschiedenheit des Materials (weißer Kalkstein für Stereobat und Stufenbau, Poros für Säulen, Gebälk und Decke) und des Stils geben den späteren, wohl nahe dem Beginn der römischen Kaiserzeit erfolgten Einbau zu erkennen: Den Kern der auf drei Stufen erhobenen Anlage bildeten zwei in Halbsäulenform endigende Langsmauern mit je einer ebenso abgerundeten Quermauer. Durch jede Quermauer war eine Thüre gebrochen, die seitlichen Durchgang gewährte, während zwischen ihren Stirnen der etwas tiefer gelegene, breitere, mit Gitterthüren versperrbare Hauptweg hindurchführte. Außer den Halbsäulen der Querwände trennten zwei Reihen von je sechs Säulen, drei östlich und drei westlich von der Querwand, das Hauptschiff von den Nebenschiffen, der eigentliche Thorumbau aber bestand in je vier Säulen mit Gebälk und Giebel.

Den Aufbau korinthischer Version zeigt Abb. 1301 S. 1089. Die Kapitelle sind gut gezeichnet, aber schon römischen Charakters. Den Fries schmückten Stierschädel und Blumen, die durch Wollbinden guir-

landenartig verbunden waren. Auch die Decke war aus Stein; aus ihren tiefen Kassetten hingen plastische Sternblumen nieder.

Nächst der Osthalle des Gymnasions lagen nach Pausanias (VI, 21, 2) gegen Mittag und Abend gerichtet die Wohnungen der Athleten (τῆς στροφῆς δὲ τῆς πρὸς ἀνίστασιν ἡμῶν τοῦ γυμνασίου προσέχεις τῷ τοίχῳ τῶν ἀθλητῶν εἰσὶν αἱ οἰκῆσεις, ἐπὶ τε ἀνεμὸν τετραμμέναι Ἀἶβα καὶ ἡλίου δυσμᾶς). Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß hierunter der Komplex zu verstehen ist, der, von der Rückwand der Oststoa nur durch die mehrfach erwähnte Südoststraße getrennt, hinter dem Prytaneion nach Norden sich auslehnt und in dem Situationsplan als »römische Thermen« bezeichnet ist. Die Thermen werden einen Annex des Athletenhauses gebildet haben: An der Straße läßt der Plan ein einfaches ὄρεγμα und daran anschließend ein Peristyl mit Bassin erkennen; den Fußboden dieses Peristyls schmückten Mosaikbilder römischer Zeit.

#### Bildwerke aus Olympia.

Von der Menge der einst in der Altis vorhandenen Bildwerke hat der Leser durch das Kapitel über Pausanias' Periegesis eine Vorstellung empfangen. Auch wie diese Hunderte von Weihgeschenken, Ehren- und Siegerstatuen angeordnet und über das Altisterrain verteilt waren, ist dort klar zu stellen versucht worden<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Dieselben Reihen, die Pausanias' Periegesis zu rekonstruieren zwingt, ergeben sich, wenn man lediglich die Disposition der in dem Situationsplan verzeichneten Basen verfolgt. Man unterscheidet:

1. eine Basenreihe am Fuße der Schatzhausterrasse von dem Metroon bis in den Stadioneingang hinein (Paus. V, 21, 2—16);

2. deren Fortsetzung vor der Echohalle (Paus. V, 21, 17—22, 1) und Proedria (die Kerykenbühne scheint Strabon und andre Anathemata geschieden zu haben);

3. je eine Reihe zu beiden Seiten des Westostschenkels der Pompenstraße, a) eine nördliche auf der Tempelerrasse (Paus. VI etwa 13, 11; Telemachos — 16, 9); b) eine südliche (die nahe der Westaltismauer einen kurzen Zweig nach Süden entsendet) vor dem Hippodameion und Bulenterron (Paus. V, 22, 2 bis V, 23 und VI, 17, 1 bis 17, 77); die Statuen haben wir uns der Straße zugekehrt zu denken, nur aus der Gruppe an dem Bulenterroneingang scheinen welche nach Osten orientiert gewesen zu sein (Paus. V, 22, 5);

4. in der Masse der vor der Zeustempelfronte gelegenen Basen a) eine äußere Reihe, die in der Linie der Wasserleitung bis in die Nähe der Oinoessaule sich erstreckt (Paus. V, 23, 1 bis 24, 1



Die Zahl der gemachten Funde ist eine verhältnismäßig sehr geringe. Der Grund liegt in dem Material, aus dem weitaus die meisten Alltagsbildwerke gefertigt waren: Bronze, die zu allen, besonders aber in barbarischen Zeiten gesucht und hochgeschätzt war.

Nur die bedeutendsten Skulpturen aus Olympia sollen hier eine Würdigung erfahren und selbst diese nicht alle, sondern mit wenigen Ausnahmen nur jene, von deren Beschaffenheit durch die beigegebenen Abbildungen einige Anschauung gewährt ist.

#### Archaische Bildwerke.

a) Aus Bronze (vgl. Furtwängler, *Bronzefunde aus Olympia*, Abhandl. d. kgl. Akademie d. Wissensch. zu Berlin 1879):

Zeuskopf (Abb. 1276 a. b S. 1076, nach Funde Taf. XXIV). Halblebensgröße; dick gegossen und mit Eisendübel zum Einsatz in den Rumpf versehen; gefunden nahe der Südwestecke des Zeustempels (vgl. *Ansgr.* Bd. III Taf. XXII S. 14).

Die Kunststufe, welche dieser Kopf repräsentiert, ist jene der Bildwerke des äginetischen Athenatempels und zwar des Westgiebels. Gesichtformen und Haar sind auf das strengste stilisiert, nicht in schwankender oder primitiver Weise, sondern nach festen, bereits hoch entwickelten Schulgesetzen.

Auf die Grundformen des menschlichen Hauptes sehen wir den Künstler mit großer Gewissenhaftigkeit und respektablen Kenntnissen eingehen, dagegen völlig Verzicht leisten auf die Wiedergabe der mannigfaltig bewegten und in ihren Konturen verfließenden Fleischdecke. Letztere existiert für ihn nur insoweit, als sie zur Hervorbringung der Natürlichkeit unumgänglich nötig ist. Diese prinzipielle Magerkeit und Reliefarmut ist in den Figuren des äginetischen Ostgiebels bereits mit bestem Erfolge aufgegeben, den Westgiebelfiguren dagegen noch eigen. Den letzteren entspricht das Werk auch in der Umrißbildung, dem metrischen und rhythmischen Verhalten der einzelnen Kopftheile. Hoch über den Augen schneiden die Augenbrauen in weitem Bogen in die starre Stirne ein und gehen ohne merklichen Winkel in den Kontur des Nasenbeins über. Die Nase selbst erscheint dadurch kurz. Der Flachbildung gemäß,

und VI, 17, 7? bis 18, 7); b) zum mindesten noch eine zweite, innere in der Flucht des Bülentoreneingangs und der halbbrunden Basen elischer Frauen (Paus. V, 24, 1—4 und VI etwa 6, 1: Narykidas, Kallias bis etwa 13, 11):

5. die Spur einer Aufstellung zwischen Pelopion und Zeustempel (Paus. V, 24, 6—9);

6. eine Reihe, die sich von den genannten halbbrunden Basen über die Basis des Dropion hinweg zwischen Pelopion und Zeustempel hindurch gegen das Heraklion erstreckte (Paus. VI, 1, 3 bis etwa 6, 1).

welche die ganze Maske beherrscht, sind auch die Augen sehr leicht gebettet und entsprechend der Augenbrauenführung mit ihren Axen etwas nach innen geneigt. Der Ausdruck des Mundes ist zwar ein ganz anderer als an den Ägineten, aber die Lippen sind doch ähnlich lang gezogen und aneinander gepreßt. Das Profil zeigt uns dieselbe nach oben zurückweichende Stirn und ein Ohr, das noch etwas grob und groß gebildet und unorganisch angeheftet ist (vgl. Brunn, *Mitt. d. ath. Inst.* VII, 119).

Haupt- und Barthaar sind nach der Methode des entwickelten Archaismus angelegt und ausgeführt. Die in die Stirne herabgekämmte Masse endigt in zwei Reihen spiralförmiger Lockchen, deren Doppelbogen die beiden Augenbrauenbögen überspannend der Maske einen schönen Abschluß und reichen Wechsel von Licht und Schatten gibt. Am Hinterhaupt ist das Haar leicht gewellt und zu einzelnen Fäden ausseiliert; hinter der Stirne umschließt es ein Reifen, unter den Ohren ein Band, aus welchem sich Einzellocken lösen, um auf die Brust niederzufallen, während ein weiteres Band den Zopf (*κροβύλος*) aufbindet. An dem keilförmigen Kinn- und dem Schnurrbart sind die Randkonturen aufs schärfste betont, das Innere in ähnlicher Weise gewellt und detailliert wie an dem Hinterhaupt.

Die Zeichnung ist, wie nach dem Material und dem Einfluß, den dasselbe auf die Formgebung ausübt, zu erwarten, schärfer und spröder als an den Ägineten, aber auch reicher an ziellichem Detail. Die Ausarbeitung des Zopfes mit seinen beiden Bändern, die Kräuselung der leisen Bartwellen, die Füllung der locker gehaltenen Stirnlockchen verraten große Liebe für schöne, saubere Formen und sozusagen zünftlerischen Fleiß.

Die Augen waren aus besonderem Material eingesetzt.

Auf einem Schulzusammenhang der Künstler wird die Stilverwandtschaft mit den äginetischen Werken schwerlich beruhen, sondern nur auf gemeinsamer Entstehungszeit, Beginn des 5. Jahrh. v. Chr. Gegen eine Herkunft aus äginetischer Werkstatt spricht der geistige Charakter des Kopfes. Es beherrscht denselben eine herbe, tiefere Stimmung, die zu dem Ausdruck liebenswürdiger Naivität und lebensfrohen Empfindens, welchen die unverwundeten Ägineten zur Schau tragen, im schärfsten Gegensatz steht und sicher nicht auf Rechnung der dargestellten Person, sondern einer anders gestimmten Künstler- bzw. Volksseele zu setzen ist. Dieser Zug ist ein entschiedener Fortschritt in der Richtung der Ausdrucksweise der Kunst in der ersten Blütezeit; tritt derselbe hier in dem Formenkleid der Ägineten und zwar der stilistisch älteren auf, so ist das Grund genug, den Schöpfer in einer anderen, aber verwandten Sippe zu suchen.



Die Bezeichnung Zeus darf als richtig angesehen werden. Eine kleine, gleichfalls in Olympia gefundene archaische Statuette (Ausgr. Bd. V Taf. XXVIII S. 17), die den Gott stehend und mit Mantel angethan darstellt, zeigt wesentlich den gleichen Kopftypus und ebenso eine weiter unten zu besprechende Terrakotta.

Außer diesem Kunstwerke ersten Ranges ist eine große Anzahl von kleineren Bronzebildern, Werken der Volkskunst und Weihgaben des kleinen Mannes, und eine Reihe von Erzeugnissen des Kunsthandwerks in Metall gefunden worden. Beteiligt der meisten müssen wir uns begnügen, auf Furtwänglers oben citierte Arbeit, ferner Curtius' Abhandlung »Das archaische Bronze relief aus Olympia« (Abhandl. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1879) und Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XXI–XXVI S. 16 ff.; Bd. V Taf. XXVII–XXVIII S. 17 f.; Funde Taf. XXVIII S. 17 zu verweisen. Besonders genannt seien jedoch:

**Hohlform eines weiblichen Kopfes.** Die Form ist gegossen und diente dazu, durch Einhängen von Metallblech ein Hochreliefbild zu schaffen, das als Antefix künstlerisch verwendet werden konnte (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19; Curtius a. a. O. S. 4; Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII S. 117). Das Werk, unter dem ursprünglich vielleicht Hera verstanden war, scheint um mehr als eine Generation älter zu sein als der beschriebene Zeuskopf. Die Gesichtsbildung ist jener der sog. Apollonfiguren von Tenos und Thera ähnlich und von gleicher Altertümlichkeit. Zu beiden Seiten des Halses, der mit einem Gehänge geschmückt ist, gehen dicke Locken nieder, dünnere, nadelartige umsäumen die Stirn. Die Formen erscheinen teils mit einem stumpfen Instrument geschnitten, teils mit der Hand modelliert; das ist Terrakottastil. (Brunn a. a. O. erklärt »die Scharfkantigkeit in den Locken über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen« und hingegen die Randlichkeit vieler anderer Partien aus der Herstellung in Hohlform). Das Köpfchen Ausgr. Bd. IV Taf. XXIV, 3 scheint in einer derartigen, freilich viel geringeren Hohlform ausgearbeitet zu sein.

**Greifenköpfe** (Ausgr. Bd. III Taf. XXIV S. 15; Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 47 ff.), Kesselhenkel teils getrieben, teils gegossen, Brustbilder (σποροειδ) mit der Bedeutung der Abwehr. An dem stolz aufgebogenen Hals laufen reliefierte oder auch nur gravierte, spiralschwendende »Locken« herab. Eigentliches Gefieder fehlt. Ein Auswuchs über der Stirn hat tectonische Gestalt (ist knopfartig profiliert). Die Ohren sind löffelförmig und spitz und stehen hoch aufgerichtet. Der Schnabel ist drohend aufgesperrt und läßt die schmale, nach oben gekrümmte

Zunge sehen. Die starke Betonung des Augenrands in Verbindung mit der Überhöhung des oberen Bogens deutet den mächtigen Blick an, an zwei Exemplaren war das Auge selbst aus Bernstein eingesetzt.

Ein Vergleich mit den Greifentypen des Orients offenbart die ganze Größe und Eigentümlichkeit der griechischen Gestaltungskraft: ihre merkwürdige Beschränkung auf die wesentlichen Züge eines Objekts mit Unterdrückung jedes das Auge zerstreuen, die Gesamtwirkung störenden Details, ihre Erbsucht sozusagen auf klare und ausdrucksvolle Umrissbildung, ihr Streben nach fester Gliederung und Proportionierung, das alles der Natur zum Trotz und doch wieder mit packender Lebendigkeit. — Es ist dieser ebenso strenge als schöne, ebenso kühn von der Natur abweichende als von allem Phantastischen entfernte Typus, den wir so glücklich sind als griechisch nachweisen zu können, geradezu eine künstlerische That, eines der ältesten und deutlichsten Zeugnisse davon, wie die griechische idealisierende Gestaltungskraft den vom Orient überkommenen Formen gegenüber trat. (Furtwängler).

**Henkelfiguren mit Flügeln und Vogel-schwanz** (Ausgr. Bd. IV Taf. XXII–XXIV S. 17; Funde Taf. XXVIII S. 17), gegossen und graviert. Sie waren mit Nägeln so an den Gefäßrand befestigt, daß das menschliche Brustbild denselben überragend nach innen schaute, der gefiederte Teil außen anlag. Osen dienten zur Aufnahme von Hängeketten. Die Figuren sind bärtig und unbärtig, tragen langes massiges, im Nacken sich aufbuschendes Haupthaar und ein mit graviertem Ornament geschmücktes Ärmelgewand. Die Arme sind ausgebreitet an die Flügel angelegt. Flügel und Schwanz gehen nicht unmittelbar von der menschlichen Protome aus, sondern von einem bandartigen Ring. Der Typus ist orientalisch und soll ursprünglich den Gott Asshur dargestellt haben. Auch Stil und Arbeit sind nicht altgriechisch, sondern alle Exemplare als phönikischer Import anzusehen. Gleiche Dekorationssätze sind in Präneste (hier noch mit dem Gefäße zusammen) und im Orient selbst (Armenien) gefunden worden.

**Bronzerelief**, getrieben und graviert, nach oben sich verjüngendes (unten 0,35 m, oben 0,25 m breit; 0,86 m hoch) Beschlagstück eines Gerätes aus Holz, gefunden vor der Südwestecke des Zeustempels (Ausgr. Bd. III Taf. XXIII S. 14; Funde Taf. XXVI S. 16; Curtius a. a. O. S. 22 ff.).

Der bildliche Schmuck der dünnen Metallplatte ist ähnlich wie an den sog. korinthischen Vasen auf einige, durch Leisten getrennte Horizontalstreifen verteilt. Das unterste Feld, das allein so hoch ist als die drei übrigen zusammen, nimmt eine Darstellung ein, wie sie nach Pausanias auch an der sog. Kypselostruhe sich befand (Paus. V, 19, 5): Artemis, die Herrscherin des Tierreiches, hält mit jeder



Hand einen Löwen am Hinterbeine empor; sie ist nach orientalischer Anschauung geflügelt (Milchhöfer, *Anfänge der Kunst* S. 86 f.; Roscher, *Myth. Lex.* S. 565), und zwar mit einem nach oben aufgeschlagenen und einem niederhängenden, übrigens wenig sichtbaren Flügelpaar. Ihr Gewand besteht in einem gefürteten Ärmelchiton, dessen weicher, in unstaten Falten brechender Stoff in bekannter Methode durch Wellenlinien gekennzeichnet ist. Der Köcher der pfeilfrohen, blitschnellen Jägerin ist nicht zu sehen, wohl aber das quer über die Brust laufende Band dazu. Kopf und Füße der Gestalt sind nach links (v. Besch.) gewendet; der übrige Leib nach vorne.

Im zweiten Streifen ist Herakles dargestellt, wie er einen Kentauren erschiesst, ein Bild, das ähnlich komponiert, um erweitert durch die Anwesenheit mehrerer Kentauren gleichfalls an der Kypselade vorkam (Paus. V, 19, 9). Der nach früharchaischer Norm als volle Menschengestalt mit angewachsenem Pferdehinterleib gebildete Kentaure hat schon zwei Schüsse erhalten und ist nahe daran, im Laufe zusammenzubrechen; er wendet sich um und flieht mit ausgestreckter Rechten um Barmherzigkeit. Herakles ist ihm nachgeeilt und hat sich eben zu einem neuen Schuss in die Knie gelassen. Als Kleidung trägt er nur einen kurzen Chiton; das Löwenfell gab ihm die bildende Kunst, der Griechen wenigstens, bekanntlich erst gegen Ausgang der archaischen Periode. Auf seiner Brust kreuzen zwei Bänder; das eine hält das Schwert an seiner Linken, das andre den mehrfach umreichten, pfeilgespickten Köcher im Rücken. Im Hintergrund ein Baum.

In dem dritten Streifen sind zwei Greifen in strengster Resonanz einander gegenüber gestellt, den vierten und obersten nehmen drei Adler ein.

Hämmern und Gravieren, welche letztere nicht bloß die getriebenen Formen ausdrucksvoll umrandert, sondern auch selbständig ornamentiert, sind vorzüglich ausgeführt. »Volle Sicherheit und unverkennbare Meisterschaft« gibt sich in den Tiergestalten kund; hier war eine alte Praxis vorhanden und die feine Zeichnung z. B. der Vogelbeine zeugt von einer genauen Beobachtung der Naturformen. Dagegen sind die menschlichen Gestalten pitump und ungeschickt; hier ist die darstellende Kunst in ihren ersten Anfängen (Curtius). Wir halten das Menschenbild und seine Pflege für so alt als irgend eines, können daher die hier betonten Vorzüge und Mängel der Darstellung nicht auf eine längere und kürzere Kunstpraxis zurückführen. In dieser Ansicht beirrt uns auch der Hinweis auf den orientalischen Teppichstil nicht, er konnte menschliche Gestalten so gut wie tierische. Aber die Menschengestalt ist in ihren Bewegungen freier und mannigfaltiger als die tierische, bietet also der Kunst größere rhythmische Schwierigkeiten, welche auch die griechische erst,

nachdem sie die Bewegung der Tiere längst loshatte, glücklich überwunden hat; und die Menschengestalt ist im Vergleich zu den meisten gebräuchlichen Kunstfiguren in ihren Gliedmaßen so fein detailliert und in den Maßverhältnissen der einzelnen Teile zu einander so wenig evident differenziert, daß wieder die Kunst weit länger brauchte, bis sie eine wirksame und naturwahrscheinliche Skala von Distinktionen und Abmessungen errungen hatte, als bei den schon von Natur charakteristischer ausgeprägten Tieren. Darin allein also sehen wir die verschiedenen Grade von Vollkommenheit der Bildteile unseres Reliefs begründet, daß dasselbe eben ein Produkt der Jugendzeit der griechischen Kunst ist, möglicherweise noch des 7. Jahrh. v. Chr.

Der Hintergrund ist, auch dies in Übereinstimmung mit den ältesten Malereien, an vielen Stellen durch zu Rosetten oder Sternen gruppierte Punkte gefüllt und belebt, ein Kunstbrauch, der gleichfalls als Kennzeichen der Einwirkung des Teppichstils betrachtet wird.

Bronzerelief mit ausgeschnittenem Hintergrund und viereckigem Rahmen (Ausgr. Bd. IV Taf. XX S. 16; Funde Taf. XXVII S. 17; Furtwängler a. a. O. S. 99 f.; Curtius a. a. O. S. 10); nach Art der sog. melischen Terrakottareliefs bestimmt, eine als Hintergrund dienende Fläche aus anderem Material, wohl meist Holz, zu dekorieren; getrieben und graviert, gefunden südlich von dem Baithron der Apolloniaten (0,53 m hoch, 0,39 m breit).

Dargestellt ist ein Schütze, nach links (v. Besch.) knieend, im Begriffe den Pfeil von der Sehne des Bogens abzuschnellen. Daß derselbe, bärtig und mit kurzem, nur durch Gravuren belebtem Chiton angethan, Herakles ist so gut als der beschriebene Kentaurenschütze, darf wohl als sicher angenommen werden, auch wenn wir hier das Ziel des Schusses nicht kennen. Wir besitzen nämlich nicht das ganze Dekorationsstück sondern nur den rechten Abschluss desselben. Der Köcher hängt an der linken Hüfte.

Die Figur ist arm an plastischem Detail, erweckt aber Interesse durch die Gesamtbildung der Gliedmaßen. Der Leib ist schwächlich, der (linke) Arm mager und lang; die Oberschenkel schwellen mächtig an, die Unterschenkel dagegen verjüngen sich von den Waden abwärts zu einer überraschenden, pikanten Gracilität. Es steckt in dieser vom Ende des 7. bis gegen den Ausgang des 6. Jahrh. v. Chr. üblichen, je nach Provinz oder Schule und engerem Zeiteabschnitt modifizierten Bauart noch wenig Sinn für Ebenmaß. Das männliche Ideal der Epoche ist weniger schön als tüchtig, d. h. so leicht als starken Körpers und beides wird im Übermaß betont. — Altertümlicher und geringer, aber ähnlichen Charakters ist die bekannte Bronzeplatte aus Kreta (Ann.



d. Inst. 1880 tav. d'agg. T: Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 168 f.).

Bronzeblechfragmente mit quadratischen Bildflächen, die durch triglyphierte Friesen getrennt, durch Flechtornamente zusammengedrängt sind, getrieben und graviert (Ausgr. Bd. IV Taf. XXV S. 18; Curtius a. a. O. S. 131, Furtwängler a. a. O. S. 91 f.). Ein Bild zeigt Herakles (Köcher auf dem Rücken) im Begriff, einen karikierten, struppigen Gesellen (Löschcke, Arch. Ztg. 1881 S. 40; Ἰππας?) mit der Keule zu erschlagen; das Bild darüber eine mit gefesselten Händen am Boden hockende nackte Gestalt (Milchhöfer a. a. O. S. 184 ff.; Prometheus). — Auf einem anderen Fragmente sieht man eine dahineilende Gorgone mit vier Rückenflügeln und zwei Knochenfittigen; darunter Herakles (Köcher auf dem Rücken; Name beigeschrieben), wie er einen glatzköpfigen Meerdämon, inschriftlich als ἄλιος γέρον bezeichnet, bezwingt. — Eine weitere Tafel enthält einen Jüngling mit Lanze, dem eine bekleidete (fragmentierte) Gestalt mit offenen Armen (Kranz?) entgegentritt, während eine nackte am Boden liegt (Milchhöfer a. a. O. S. 188; Theseus, Ariadne, Minotaurus).

Fabrikationsort dieser noch dem 6. Jahrh. v. Chr. angehörigen Stücke, dergleichen auch in Dodona zum Vorschein gekommen sind, scheint Argos gewesen zu sein. Wenigstens ist das Alphabet der Inschriften von dorthier bekannt.

Silberplatte mit gestanztem Relief (r. estampé), Ornamenten (Geflecht, Palmetten, Buckel, konzentrische Ringe) und Tierfiguren (Biegende und schreitende Löwen, stehende geflügelte Sphinxen); Produkt nicht-hellenischen Kunsthandwerks (Curtius a. a. O. S. 12; Furtwängler a. a. O. S. 57).

#### b) Aus Stein:

Herakopf aus Mergelkalk (vgl. Abb. 1295 S. 1087 nach Ausgr. Bd. IV Taf. XVI S. 13 f.). Höhe 0,53 m, Breite 0,37 m.

Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Inkunabeln der Kunst zählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewiss herrscht in dem Kopfe kein so ausgesprochenes stylistisches Prinzip wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysaphis (Brum, Mitt. d. Ath. Inst. VII, 116).

Angesichts eines derartigen Werkes wird es schwer, den Einfluss der orientalischen Kunst auf die jung-griechische, abgesehen von der Tradition gewisser Typen, bedeutend zu errichten. Die einzigen Faktoren, von denen dieser Frühversuch, die Formen des menschlichen Hauptes plastisch zu bewältigen und in einem bestimmten Sinne zu beleben, abhängig erscheint, sind die Natur- und Kunstanschauungen, die als eigenste der griechischen Nation durch Hunderte von Denkmalen beglaubigt sind. Echte griechisch und der

orientalischen Kunst zuwider ist vor allem die klare Bestimmtheit der Formen in Verbindung mit einer fast zart zu nennenden Modellierung; der Orientale geht derb ins Zeug, ist materialistisch, der Grieche formt dünn und scharf. Auch die Betonung des Untergesichts ist eine spezifisch griechische Proportion, und die Seele, welche in diesen starren Zügen sich ankündigt, ist schon die nämliche, welche vollkommen auszudrücken die griechische Plastik ein paar Jahrhunderte sich abmühte. Das obere Augenlid ist etwas gewaltsam in die Höhe gezogen — es zurückzuschlagen hat man erst spät gelernt — und zeigt so verhältnismäßig viel vom eigentlichen Auge; die Göttin glotzt, aber wer mag bei einer so sorgsam und durchdachten Arbeit zweifeln, daß ein offener beherrschender Blick erstrebt war? Recht wohl gelungen ist dagegen der Ausdruck des Mundes: es ist ein wirkliches Lächeln, das die schmalen saftlosen Lippen durchzieht, und wenn dieses Lächeln auch keine Grübchen um die Mundwinkel hervorruft, sondern nur eckige und rinneartige Vertiefungen, so hat der Künstler die Grübchen doch gesehen und wenigstens im Geiste richtig erfasst. Der ganze Optimismus der Kindheit des griechischen Volks tritt uns in diesem Lächeln entgegen, ihre Lebensfreude, ihr Vertrauen auf die Güte der Götter und Menschen, ihr Unglaube an deren Neid und Tücke.

Das Auge ist in Übereinstimmung mit der gesamten Formgebung sehr flach gehalten; der Stern war gemalt und sein Rand durch Einrisse verstärkt. Auch die Augenbrauen sind bemalt zu denken; aber der Künstler hat sich hier nicht auf den koloristischen Ausdruck beschränkt, sondern auch das Relief durch schwache Brechung der Stirnfläche (mit Einrisse) nahe dem Oberaugenhöhlenrand hervorgehoben.

Ein schönes Stück Naturalismus gibt sich in den Haarschlangen unterhalb der Kopfkante kund. Diese mögen Stirn und Schläfe des Modells, das der Künstler hatte, reizvoll umsäumt haben; ihm ist es bei der Schwere und Pedanterie seines Meißels vorerst nicht gelungen, diese Reize zu verewigen. Über der Tanie, an der sich braunrote Farbe vorfand, ist das Haar schlicht nach unten gekämmt, und so wenig ist zwischen diesen Vertikalstrichen und den Schlangen vermittelt, daß das Haar oben und unten sozusagen verschiedener Stoff scheint, eine Stilhärte, die auch in der Geschichte der Draperie eine große Rolle spielt und dort noch heute manchen Archäologen nasführt. Auf dem Scheitel ist ein Zopf (Spuren roter Färbung) herum gelegt. Darüber sitzt eine Krone (κόρα). Sie ist durch vertikale Linien abgeteilt, die nur im Zusammenhang mit dem verloren gegangenen malerischen Schmuck (aufrecht stehende Blätter?) zu verstehen waren.

Die schwächste Stelle des Bildes scheint das Ohr, und doch ist dasselbe an sich nicht ungeschickt de-



tailliert. Aber es sitzt so schlecht als möglich und ist widernatürlich nach außen gebogen. Der archaischen Kunst gilt als Norm, das Ohr möglichst wenig zu verdecken; denn es ist ein zu mächtiger Faktor in der Tektonik des menschlichen Kopfes, ein unentbehrliches Element der Gliederung. Wo nun, wie hier, Veranlassung bestand, den Hals von stürkeren Haarmassen umrahmt zu zeigen, ließe man es naiv genug von denselben nach vorne gedrückt erscheinen. Einem Beleg gibt unter vielen anderen auch der unten zu besprechende Herakopf aus Terrakotta.

Höchst wahrscheinlich ist uns in dem Kopfe ein Rest des Tempelbildes in dem Heron (Paus. V, 17, 1. Zur Stelle vgl. Robert, Arch. Märchen S. 113) erhalten. Die gute Konservierung der Oberfläche des weichen Steinspricht für eine Aufstellung in gedecktem Raum, als solcher aber kommt bei der Größe des Bildes, dem das Fragment angehört, nur ein Tempel, bei dem Alter nur jener der Hera in Betracht. In der That wurde der Kopf in nächster Nähe des Heron, zwischen Palastra und Alismawand, gefunden.

Als Entstehungszeit darf das 7. Jahrh. v. Chr. betrachtet werden.

Eumenide aus lakonischem Marmor (Ausgr. Bd. IV Taf. XV S. 14; Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 49; Fortwängler a. a. O. S. 67).

Erwähnt sei dieses höchst alttümliche Idol wegen seiner kunstmythologischen Bedeutung. Die Arme liegen straff an dem mit einem (gegrüteten) Chiton überzogenen Körper an. Die rechte Hand hielt als Attribut eine Schlange und, wie es scheint, auch die linke (Fortwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 203 Anm. 8 Gewandsäume?). Auf dem Haupt ruht ein Polos. Die Augen waren eingesetzt. Das Relief Mitt. d. athen. Inst. IV, 3, 10 macht die Deutung fast gewiss. Die Arbeit wird lakonisch oder messenisch sein.

Giebelbild des Schatzhauses von Megara (vgl. Ausgr. Bd. IV Taf. XVIII XIX S. 14 ff.; danach Abb. 1290 S. 1083. Treu, Arch. Ztg. 1880 S. 50).

Nicht in runden Figuren, die bei dem kleinen Maßstabe (der Giebel maß im Lichten 0,744 zu 5,95 m) sich wie Spielzeug ausgenommen haben würden, sondern in Hochrelief, der potentesten Ausdrucksform der sog. Malerei, war die Komposition ausgeführt. Das Material ist Mergelkalk; einzelne Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt (z. B. das Schildzeichen des Zeusegners, die Backenklappen seines Helmes). Fragmente sind so viele vorhanden, daß dank Treus Bemühungen die Komposition im wesentlichen feststeht.

Das Schlachtgemälde entwickelte sich in fünf Kämpferpaaren, einem mittleren und je zwei seitlichen, nebst Anhang oder je einer Eckfigur. Der Kampf ist seinem Ende nahe; die Giganten, alle als volle Menschen, gerüstete Krieger dargestellt, ergreift das Todesverhängnis.

Etwa die Mitte des Feldes nahm Zeus mit seinem Gegner ein (vgl. die Abb. 1290). Von ersterem, der hoch über alle Figuren aufragen mußte, ist nur das linke Unterbein erhalten. Letzterer bricht, über der rechten Hüfte getroffen, in die Knie; das bärtige Haupt mit dem schmerzlich geöffneten Mund neigt sich todmatt vornüber, die Linke hebt mit Mühe die Last des Schildes; in die Rechte haben wir das Schwert oder den ziellos ragenden Speer zu ergänzen.

Die Götter der nächsten seitlichen Gruppen kämpften den Giebelcken zugewandt und schoben sich diagonal in das Feld, links wohl Athena, von der nur ein Fuß noch zu sehen ist, rechts ein nackter Gott, vermutlich Herakles; beide Gegner zeigten sich zu Boden gestürzt.

Weiterhin zwang der niedergehende Rahmen des Giebeldreiecks, die Götter knieend, die Giganten hingestreckt darzustellen. Die langbekleidete Figur links wird für Poseidon angesehen, die gerüstete rechts für Ares. Die linke Giebelcke füllte, wie es scheint, ein Seethier, die rechte ein Gefallener (?).

Die Disposition der Figuren zu einander und zu dem Rahmen scheint eine recht vollkommene gewesen zu sein, ebenso die Reliefgebung. Die Bewegungen sind prägnant, entbehren zwar noch der Flüssigkeit, aber das Maß des Zwangs ist gering. Geschick zeigt sich auch in dem Gesichtsausdruck, so weit sich über denselben aus dem Zeusegner urteilen läßt. Die Proportionen haben nichts Auffallendes, nur der Kopf erscheint etwas groß. Die Draperien sind dünn und zierlich angelegt und nicht ohne naturalistische Lösungen, wie das Stoffliche überhaupt wohl charakterisiert ist, z. B. die Bartmasse des Zeusegners.

Erst die Farbe vollendete das Reliefbild. Der Hintergrund war blau. Für die Figuren ist demnach Rot als vorherrschendes Kolorit anzunehmen, das denn auch reichlich an Haar, Gewand u. dgl., gefunden worden ist. Ob, abgesehen von Augen und Lippen (hier Rot), auch das Nackte bemalt war, ist ungewiss.

Die teilweise starke Zerstörung der Steinoberfläche und die fragmentarische Erhaltung des Ganzen sind um so mehr zu bedauern, als das Werk eines nicht unbedeutenden Künstlers vorzuliegen scheint. Bemerkungen über den Stil, den ich nicht näher bezeichnen möchte denn als Stil der letzten Dekaden des 6. Jahrh. v. Chr., geben Kekulé (Arch. Ztg. 1883 S. 241), Wolters (Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse N. 295), vgl. Brunn, Mitt. d. athen. Inst. VII, 114.

Kopf eines harten, behelmten Mannes, mit einem anderen ganz ähnlichen die älteste zu Olympia gefundene Skulptur aus parischem Marmor (vgl. Ausgr. Bd. V Taf. XVIII XIX S. 12 ff.).



Funde Taf. XXII. Höhe 0,26, Breite 0,165 m). Freilich in die Zeiten eines Apoll von Tenos reicht das Bild nicht entfernt zurück; es gehört vielmehr gewiss schon in das 5. Jahrh. v. Chr. Ein seltener Grad von Naturalismus spricht sich hier in den Formen archaischer Eikette aus. Es ist offenbar ein Portrait, das sich der Meister gestattet. Das lehrt die über jedes Idealmaß hinausgehende Convexität der saftigen Fleischformen vom Auge und den Schläfen abwärts, der starke Anschwung der Backenknochen, der übrigens häufiger, als man auf den ersten Blick glauben möchte, in der Natur vorkommt, die individuell geformte Mundpartie mit dem süßen Ausdruck, der wie mit dem Zurf: »So, nun recht freundlich« dem Modell von dem Künstler abgewonnen scheint. Die Fleischfülle und *ἀμαλότης* überhaupt auf Kosten des Porträts zu setzen, wäre jedoch ein Irrtum, einmal muß eben die alte Magerkeit und Trockenheit doch aufgegeben worden sein (östliche Aegineten; Athenakopf von der Akropolis), und zwar geschah dies unter dem Aufschwung der Marmorskulptur um die Zeit der Perserkriege, wohin unser Kopf gehört. Man hält ihn wegen seiner Übertreibungen zu gunsten der Porträtmäßigkeit leicht für älter, als er sich nach seinem stilistischen Charakter erweist. Es genügt, das Verhältnis von Augenbraue und Auge, den Aufschlag der Augenlider, das dünnknorpelige und wohl modellierte Ohr, die flockige Behandlung der Bart Haare und ihren um die Mundpartie duffig und unbestimmt gehaltenen Randkontur, die tiefe Wurzelung der Nasenflügel ins Auge zu fassen, um sich zu überzeugen, daß das Werk seiner Kunstleistung nach etwa zwischen den Tyrannenmörderfiguren und jenen des aeginetischen Ostgiebels steht.

Die Augen und zwei Reihen der Stirnlocken waren separat gearbeitet und eingesetzt, die ersteren aus verschiedenem Material, die letzteren aus Marmor. Zwischen Haar und Helmschirm erkennt man das verschobene Helmschirm.

Als zugehörig zu dem Bilde, dessen Kopf uns beschäftigt, hat Treu noch einen Fuß und das Fragment eines Schildes erkannt, der als Zeichen das Reliefbild des auf dem Widder reitenden Phrixos trägt, und daran die Vermutung geknüpft, die Fragmente stammten von der Statue des Hoplitodromen Eperastos (Paus. VI, 17, 6), dessen Ahn Phrixos gewesen sei. Allein dagegen spricht schon der Umstand, daß Eperastos in seinem Epigramm zwar seiner Abstammung von den Klytiaden und Melampodiden rühmend gedenkt, jedoch keineswegs des Urahnen, den er auf dem Schilde getragen haben soll. Überdies wäre das Reliefbild für den Hoplitodromen unpassend gewesen, da diese nicht mit eigenen, sondern offiziellen Schilden zu laufen pflegten. Viel ansprechender ist die Annahme, die Fragmente

gehörten zu einer der von Lykortas aufgestellten Phormisgruppen (Paus. V, 27, 7). Auch der Fundort des Kopfes, wenige Meter südwestlich von dem Polopionthore, fällt hierfür ins Gewicht, und was das Schildzeichen betrifft, so steht dasselbe einem Manne, der sich jenseits des Meeres eine neue Heimat gründete und große Reichtümer erwarb, sehr wohl an. Der Künstler, welcher für Lykortas arbeitete, wird uns nicht genannt. Nach dem Kopfe kann es sehr wohl ein Aeginete gewesen sein<sup>1)</sup>. — Ob auch der zweite sehr ähnliche Marmorkopf, der unter den Fundamenten der peronischen Proedria zum Vorschein gekommen ist, und ein zweites Schildfragment hierher zu beziehen seien, bleibt dahingestellt.

#### c) Aus Terrakotta:

Heraköpfchen (Ausgr. Bd. V Taf. 26 A S. 16; Funde Taf. XIX B S. 15, Arch. Ztg. 1881 S. 76) streng archaischen, charaktervollen Stils auf der Höhe der sog. Nike des Archermos aus Delos. Die Haare sind dem Material entsprechend tief angelegt und weichwellig behandelt. Mundpartie und Wangen trennt jener scharfe Kontur, auf den sich die Zeit vor den Perserkriegen so viel zu gute that. Die Augäpfel sind stark gerundet.

Das Gesicht ist mit »einer gelblich-weißen, glänzenden Deckfarbe«, das Haar mit »braunschwarzen Vasenfirnis« überzogen; das Diadem (Kalathos) trägt auf »mattgelbem Grunde« ein dunkelbraunes Pflanzenornament.

Zeuskopf (Ausgr. Bd. IV Taf. XXVI S. 19). Höhe 0,19 m. Gefunden auf dem Stadionsüdwall.

Der Kopf ist eine Weiterbildung des Typus, den uns Abb. 1276 a b kennen gelehrt hat. Nur zum Teil beruht die größere Gefälligkeit seiner Formen auf der Eigenschaft des gewählten Materials, in der Hauptsache auf der vollkommeneren Harmonie, der einheitlicheren Zusammenfassung der Teile und der lebensvolleren Detailbildung (Augenaufschlag, Formation des Ohrs); das Werk repräsentiert den Übergangstil aus dem Archaismus in die Darstellungsweise der perikleischen Epoche (der Zopf ist verschwunden und das Haar im Nacken aufgenommen). So lebte Zeus in der Vorstellung der Menschen unmittelbar vor Phidias' Offenbarung; er war es, der diesen ornamentalen Stirnlocken die Freiheit gab, sie zu ausdrucksvollen Individuen belebte, die hier einander überspringend, dort ruhig nebeneinander hinfließend das Antlitz umrahmten, er, der die Verslossenheit und Strenge, die den Bildern des Gottes in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts eigen geworden war, zu gelassener Majestät verklärte.

<sup>1)</sup> Wolters, Gipsabgüsse N. 316, möchte den Kopf einem attischen Meister um 500 zuschreiben.



Der Kopf ist wohl als Bronzeimitation zu betrachten (Wolters a. a. O. S. 312). Reste von dunkelbraunem Vasenfirnis haben sich nicht nur an Bart und Haupthair, sondern auch im Gesicht erhalten.

#### Werke der ersten Blüte.

##### Skulpturen des Zeustempels.

##### A. Metopen.

Die beiden Zonen des Zeustempels, an denen die Arbeiten des Herakles, ein für den Tempel von Olympia vortrefflich gewähltes Sujet, da Herakles, der erste Athlete der Vorzeit, zugleich Stifter der Spiele war, sich befanden, bezeichnet Pausanias zwar nicht prägnant, aber doch so weit verständlich (V, 10, 9: *ὅτι μὲν τὸ πρῶτον περικύβηται τὸν ὄφιν* — *ὅτι μὲν τὸ δεύτερον τὸν ὄφιν*), daß man nie hätte bezweifeln sollen, daß es die Metopen der Ost- und Westseite des Tempelhauses, nicht der Halle waren. Seine Aufzählung der Bilder geht, wie durch die Fundstellen der Fragmente erwiesen, beiderseits von Süden nach Norden; im übrigen fehlt in dem Texte bekanntlich ein Bild, die Darstellung des Kerberosabenteuers.

Angeordnet war die Reihe der Arbeiten so, daß die chronologisch erste That an der Nordwest-, die letzte an der Nordostecke des Tempels sich befand. Den Anfang machte in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tradition die Tötung des Löwen, den Schluß die Entführung des Kerberos oder vielleicht die Reinigung der Angeiasställe.

Von allen 12 Platten (Höhe 1,60 m, Breite 1,50 m) sind teils durch die deutsche Expedition, teils schon durch die französische mehr oder minder große Fragmente gehoben worden. Das Hauptverdienst um die Komposition derselben hat sich Direktor Treu in Dresden erworben (vgl. Ausgr. IV, 26 ff.; Arch. Ztg. 1881 S. 319 f.).

Unsere kurze Beschreibung der Bilder schließt sich der chronologischen Reihenfolge der Thaten an, verfolgt also zuerst die Metopen der Westseite und zwar von Norden nach Süden, darauf jene der Ostseite von Süden nach Norden.

##### Metopen der Westseite.

1. Löwe von Nemea. Das Tier liegt bereits tot zu Boden gestreckt. Herakles, nach links (v. Besch.) gewendet, hat den rechten Fuß auf dasselbe gesetzt und überläßt sich, das Haupt auf den Arm gestützt, der mit dem Ellenbogen auf dem gehobenen Knie ruht, stiller Betrachtung. Die gesenkte Linke hielt die Keule. Die Vollbringung der That in jungen Jahren zu kennzeichnen, ist das Haupt des Helden noch unbärtig. Links im Felde befand sich eine Frauengestalt. Der charaktervoll schöne Kopf mit den straffen, zarten Wangen, vor dem die Kritik verstummt und nur Bewunderung Platz greift, Abb. 1289

S. 1083 (nach Ausgr. Bd. IV Taf. XI) wird hierher bezogen: Attitude und Namen (Athena oder Nemea) sind ungewiss. — Der Löwe befindet sich im Louvre. An dem Kopfe des Herakles Spuren roten Kolorits und zwar an Haar, Lippen und Augen.

2. Hydra von Lerna, sehr fragmentarisch erhaltene Komposition. Herakles trat von links in das Gewirr von Schlangen, die aus dem massigen Rumpf der Hydra hervorzüngelten. Ob Jolao zugegen, der sonst die Hälse der Schlangen anbrennt, oder Athena oder auch gar keine weitere Person dargestellt war, ist zweifelhaft (vgl. Bötticher a. a. O. S. 286).

3. Stymphalische Vögel. Das Bild ist in der Hauptsache gut erhalten. Athena, kenntlich an der Aegis, sitzt nach links auf einem Felsen, hat sich aber mit dem Oberkörper zurückgewendet und blickt auf einen Gegenstand hinab, den ihr Herakles, von rechts genähert, in der Rechten hinhielt, ohne Zweifel einen der erlegten Vögel oder doch ein charakteristisches Stück von einem solchen. Wie Perseus das Haupt der Medusa, so bringt also hier Herakles sozusagen den Zehnt der Jagdbeute seiner göttlichen Beschützerin als Dankesgabe dar. — Das Fragment mit Athena, welches wie der Kopf des Herakles schon durch die französischen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden war, ist erst durch Trou als sicher an diesem Abenteuer gehörig konstatiert worden. Man hat die Figur früher häufig als Nymphe bezeichnet, als ob die unzweifelhafte Aegis nicht genüge, die Göttin zu charakterisieren. Daß sie sitzt und zwar nicht unähnlich einem schlichten Landmädchen, liegt teils in der Schlichtheit der Anschauungen der Zeit, in der das Werk entstand, teils in Forderungen der Komposition (sog. Isokephalie) und der Lokalandeutung begründet.

4. Kretischer Stier. Vgl. Abb. 1285 S. 1080 nach Funde Taf. XX. Zu der bekannten Platte im Louvre ist durch die deutsche Expedition der Kopf des Tieres und ein großes Hintergrundfragment mit Resten der Hinterbeine desselben gekommen. Der Stier erwies sich als braunrot, der Hintergrund blau gefärbt. — Der Vorgang ist höchst wahrscheinlich folgendermaßen zu erklären: Der Stier stürmte nach rechts. Herakles, den wir nebenhergeockt zu denken haben, hat ihn indessen gestümt und eine Schlinge um seinen rechten Vorderhuf geworfen. Nun aber sucht er, mit der Linken den Zaum, mit der Rechten die Schlinge energisch anziehend, das Tier zu bannen und zu Fall zu bringen, indem er die ganze Wucht seines zurückgeworfenen Körpers der Kraft desselben entgegenstemmt. — Die Komposition kann nicht genug gepriesen werden; sie ist vorzüglich an sich wegen der schön abgemessenen und lebendigen Antithese der beiden Körper und Kräfte und in Ansehung der großartig einfachen Raumfüllung, wobei unter anderem dem Künstler selbst der Schwanz



des Tieres so ungesucht zu statuen kam, daß dieser überhaupt nicht ausdrucksvoller hätte gezeichnet werden können, dann aber speziell als Metopenkomposition wegen der Quering des Feldes durch die Diagonale des Herakleskörpers.

5. Hirsch von Keryneia. Der Fragmente sind nicht viel; sie ergeben, daß Herakles, nach links gewendet, das im Laufe eingeholte Tier an dem Geweih gepackt hielt und mit dem rechten Knie zu Boden drückte, das Abenteuer also in der kunstüblichen Weise geschildert war.

6. Gürtel der Amazone. Nur der Kopf der Hippolyte ist vorhanden; Herakles scheint ihn an den Haaren gefaßt gehalten zu haben. Den Todestreich hat die Königin schon empfangen; ihr Auge bricht.

Metopen der Ostseite.

7. Erymanthischer Eber. Das Abenteuer war ganz analog den Schildereien auf Vasen vergegenwärtigt. Da Herakles das Tier auf seinen Schultern daherbringt, verkriecht sich König Eurystheus in ein großes Vorratsgefäß, das rechts aus der Erde hervorsticht. — Geringe Fragmente. An dem Kopfe des Eurystheus hat die Haarordnung um die Königsbinde noch archaischen Beigeschmack. — Das Fals war rot gefärbt.

8. Rosse des Diomedes. Ein Pferd, von dem der Kopf im Louvre, war nach rechts gerichtet; Herakles, nach links strebend, hielt es mit der Linken am Zügel gepackt. Vielleicht ist ein zweites Pferd zu ergänzen, das nach links gerichtet war.

9. Geryones. Ein im Louvre befindliches Fragment zeigt den zum Teil durch die Schilde verdeckten dreifelligen Krieger nach links in die Knie gesunken und das gegen den Leib im Vordergrund gestemmte linke Bein des Herakles. Neu entdeckt wurde die Büste des letzteren, aus deren Zeichnung hervorgeht, daß er mit gehobenen Armen, wie jemand, der Holz spaltet, mit der Keule zum Schlage ausholt. Eine nach links gefallene Figur, zu der auch ein harter Kopf gehört, scheint ein Bestandteil des Geryones zu sein, nicht den Hirten Eurytion zu bedeuten.

10. Atlas. Vgl. Abb. 1286 S. 1081 nach Funde Taf. XXI. Sehr wohl erhaltenes Bild mit drei aufrechten Figuren. Die Mitte nimmt nach rechts stehend Herakles ein. Auf Kopf und Nacken liegt ihm ein Kissen; beide Arme hat er zur Abstützung der Himmelskugel, von der ein Segment in Metall vorhanden gewesen sein wird, emporgehoben. Von rechts tritt knietief an dem Diadem in dem langen Lockenhaar, nackt gleich Herakles, König Atlas heran und zeigt in beiden vorgestreckten Händen die Hesperidenäpfel auf. Der Held schaut auf sie nieder, kann sich aber derselben in seiner gegenwärtigen Situation noch nicht bemächtigen, was ihm bekannt-

lich erst durch List gelingt. Hier höhnt Atlas den unternehmungslustigen Helden. Um so lebenswürdiger ist eine seiner Töchter, wenn die links im Felde stehende Frauengestalt, wie anzunehmen, richtig als Hesperide bezeichnet wird. Sie hat die Linke erhoben und glaubt dem ungewohnten Himmelsträger helfen zu müssen. Die gesenkte Rechte hat wohl ein Attribut gehalten.

Nach Pausanias war der Inhalt der Metope: Herakles im Begriffe, die Last des Atlas auf sich zu nehmen (καὶ Ἀτλαντὸς τε τὸ φόρμα ἐκδέχεσθαι μέλλων). Der Perieget hat demnach die Äpfel in den Händen des wirklichen Atlas übersehen und ihn für Herakles genommen. — Die dreifache Betonung der Vertikalrichtung in dem Bilde ist auffallend; sie wird wohl, abgesehen davon, dass sie durch das Sujet bedingt scheint, irgendwie durch die anstoßenden Bilder gerechtfertigt gewesen sein.

11. Rinderställe des Augeias. Herakles fegt mit einem langstieligen Instrument nach links hin. Hinter ihm steht beheimt Hauptes Athena; mit laise gehobener Rechten, in der wohl die Lanze sich befand, scheint sie ihm Anweisung zu erteilen, mit der Linken faßt sie den Rand des zu Boden gesetzten Schildes. Die aufrechte, vornehm ruhige Haltung der mädchenhaften Erscheinung bildet einen schönen Gegensatz zu der diagonal geführten geschäftigen Gestalt des Helden. — Das Bild gehört mit zu den besterhaltenen; es ist hauptsächlich nur der Leib des Herakles, der fehlt.

12. Kerberos. Herakles schreitet stark vorgebeugt, aber zurückgewendeten Hauptes nach links. Hinter sich zog er mit beiden Händen am Strick, gleichwie der Metzger ein Kalb, das dreiköpfige Ungeheuer. Dieses war nicht ganz zu sehen, sondern taucht nur mit dem Kopf aus einer höhlenartigen Öffnung auf. Über derselben füllte den Raum eine weitere Gestalt, vielleicht Hermes. — Den Kopf des Herakles gibt Abb. 1288 S. 1083 nach Ausg. Bd. IV Taf. XII. Man beachte den schönen Bau der Stirn, die kräftig modellierten Wangen. Das Haar ist bloß in seinem Gesamtrelief angelegt, aber in diesem staunenswert natürlich, besonders das weiche Barthaar.

#### B. Ostgiebel.

Bekanntlich gibt Pausanias V, 10, 6 ff. eine so vollständige Aufzählung der Figuren dieses Giebelfeldes, daß sich dasselbe danach schon vor den deutschen Ausgrabungen in seinen Grundrissen rekonstruieren ließ. Die Beschreibung lautet: »Was die Darstellungen in den Giebeln betrifft, so befindet sich vorne der Wagenwettkampf des Pelops gegen Oinomaos noch bevorstehend und der Akt des Rennens beiderseits in Vorbereitung (ἵππων ἀνδρά ἐτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀπορτίων ἐν παρασκευῇ). — Zur Rechten des Bildes (ἀγλαῖος)



des Zeus, das gerade in der Giebelmitte angebracht ist, steht Oinomaos mit dem Helm auf dem Kopf und neben ihm sein Weib Sterope, auch eine von den Töchtern des Atlas. Myrtillos, der Wagenlenker des Oinomaos, sitzt vor den Rossen; es sind ihrer vier. Nach ihm folgen zwei Männer; sie sind namenlos, waren aber wohl gleichfalls mit der Wartung der Rosse von Oinomaos beauftragt. Ganz am Ende lagert (καθίσταται) Kladeos, der auch sonst von den Eleiern unter den Flüssen nach dem Alpheios am meisten verehrt wird — Links von Zeus befinden sich Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops, Rosse und zwei Männer, auch diese wohl Hofknechte des Pelops. Und wieder senkt sich der Giebel in die Enge nieder, und hier ist Alpheios angebracht. Der Wagenlenker des Pelops heißt nach trozenischer Sage Sphaïros, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas.

Die Komposition baute sich demnach aus je sechs menschlichen Gestalten und je vier Rossen auf, die in Zeus ihren Gipfel- und Mittelpunkt hatten. Jeder Flügel zerfiel durch die Rosse wieder in zwei Abschnitte von je drei menschlichen Gestalten. Die inneren Abschnitte endigten beiderseits mit einer Cäsur, hervorgerufen durch das Sitzen der Wagenlenker, die äußeren stetig in den hingestreckten Gestalten der beiden Flußgötter.

Den Angaben des Pausanias entsprechen die Funde. Die Zahl der in größeren und kleineren Fragmenten vorhandenen Figuren beträgt mit den Rossen 21. Sodann ergeben diese Figuren unter allen Umständen die aus dem Text folgende Gliederung und enthalten auch die Charaktere und Situationen, welche der Text voraussetzt. Nur in einem Punkte besteht eine Differenz. Unter den Funden befindet sich eine Frauengestalt (Fig. 6 Abb. 1972 auf Taf. XXVII). Diese führt Pausanias als Mann auf. Der Irrtum ist verzeihlich. Nach ihrer Attitude muß sie unmittelbar vor den Rossen oder zwischen diesen und den Flußgöttern sich befunden haben. Da sie nun lang bekleidet ist, konnte sie um so leichter für einen Lenker oder Hofknecht überhaupt genommen werden, als durch ihre Armhaltung die Ausschwellung der weiblichen Brüste nahezu ganz verdeckt wird.

Das Rechts und Links des Pausanias war von dem Beschauer, nicht von den Gliedmaßen des Zeus aus zu verstehen. Zum Beweise brauchte man sich nicht an den an zweiter Stelle gebrauchten Ausdruck  $\tau\alpha \delta\epsilon \alpha\pi\alpha\rho\epsilon\alpha \alpha\pi\acute{o} \tau\omicron\upsilon \Delta\iota\omicron\varsigma$  zu klammern. Pausanias spricht, so weit wir sehen, bei fest gegebenem Standpunkt des Beschauers, wenn nicht das Gegenteil betont wird, immer von jenem aus, wie jedermann thut, der den Leser oder Hörer nicht confus machen will. Auch so nur kommen die beiden

Flüsse in die ihnen chorographisch entsprechenden Ecken und überdies die Partien des Pelops auf die glückverheißende rechte Seite des Zeus.

Der Abbildung 1972 auf Taf. XXVII liegt Treus Rekonstruktion zugrunde, die Arch. Ztg. 1882 Taf. 19 S. 215 ff. eingehend erörtert ist. Unsere Beschreibung der einzelnen Figuren folgt derselben. Andere Anordnungsversuche sind verzeichnet und besprochen: Rhein. Mus. XXXIX, 481 ff. (Kekulé); Löschcke, Dorpater Universitätsprogr. 1885 S. 1.

Zeus (H) Haltung erinnert etwas an die eines Idols, so daß man Pausanias keinen schweren Vorwurf daraus machen kann, wenn er von einem  $\alpha\gamma\alpha\lambda\mu\alpha$  Διός spricht. Beide Arme hängen am Körper nieder; die linke Hand hielt das Szepter, die rechte faßte den Saum des Himation. Dieses bedeckte nur die unteren Extremitäten und einen Teil des linken Arms; die mächtigen Schultern, die breite Brust und der Leib sind entblößt. Zeus ist unsichtbar gedacht. Die beiden Helden wenden ihm den Rücken; zudem führt Pelops (G) an der Linken einen Schild und Oinomaos (I) stemmt seine Rechte in die Hüfte, kehrt also dem Gotte den Ellenbogen zu. Pelops, eine jugendlich kräftige Erscheinung mit dem Helm auf dem noch unhärtigen Kopf, hatte seine Rechte möglicherweise auf die Lanze gestützt und schlägt, wie es scheint, getroffen und besiegt von der Schönheit der Hippodameia, den Blick zu Boden. Denn nicht unähnlich der Liebesgöttin selbst und ihres Zaubers sich wohl bewußt tritt ihm diese gegenüber, indem sie mit gehobener Linken ihr Obergewand leise emporzieht — ein Ausdruck zierlichen, anmutigen Wesens, der an Aphrodite selbst häufig beobachtet wird — und ihr Auge frei auf den kühnen, schönen Fremdling heftet. Es ist ein großer Verlust, daß wir diese so sprechende Gruppe nur noch im Groben besitzen und deshalb ihren Inhalt nicht scharf genug mehr festzustellen vermögen. Die Rechte der Hippodameia ergänzen wir uns nicht gehoben, nicht etwa mit der Tanie in der Hand, sondern gesenkt und das von der Schulter im Rücken niederhängende Gewand fassend. Nicht minder charakteristisch als Pelops, den Liebe in den Kampf treibt, ist Oinomaos geschildert. Er bietet in der That ein vollendetes Bild unbewußt starrer Sinnes und trotziger Zuversicht. Die eigene Gattin Sterope (K) wendet, bekümmert ob seines herzlosen Frevelmuts und in banger Ahnung der unausbleiblichen Nemesis, das Antlitz von ihm ab. Beide Frauen zu vertauschen, in K Hippodameia, in F Sterope zu sehen, ist ein Vorschlag, der die Sprache der sog. Antiquitäten nicht minder als jene der Kunst mißverstehet. Denn wenn K nur einen offenen, F dagegen einen geschlossenen und gefürdeten Chiton trägt und dazu noch einen Überwurf, so sind sich schlichtes oder gewöhnliches Kleid und Festtracht gegenüberge-



stellt, und wenn Hippodameia wirklich in der Brust etwas breiter erscheint als Sterope, so ist das eben bei dieser eine Folge der Armschließung, in welcher der Kummer, bei jener eine Folge der Armentfaltung, in welcher die Charis sich ausspricht. Oinomaos, ein reifer Mann mit Vollbart und dem Helm auf dem Kopf, stützt sich mit der Linken auf die Lanze. Am Körper trägt er ein Himation, aber nicht nach gewöhnlicher Art, sondern shawlartig umgeschlungen, wie jemand, der durch sein Kleid nicht behindert sein will (vgl. u. a. Statue des Anakreon in Villa Borghese).

Außer diesen fünf stehenden Figuren enthielt das Giebfeld nur noch sitzende, knieende und liegende Menschenbilder. Dürften wir uns streng an Pausanias Ausdruck ( $\chi\alpha\iota\rho\alpha\iota$  von Myrtilos) halten, so wäre das beschriebene Mittelbild rechts und links durch sitzende, nicht knieende Figuren abgeschlossen gewesen, und es kämen also als solche Schlaffiguren in Betracht die Paare *E* und *L*, oder *E* und *N*, oder *L* und *N*. Treu's Disposition ist die erste.

*E* (vgl. Abb. 1277 S. 1076), ein Knabe, hockt etwas vorgebückt mit untergeschlagenem rechten Bein und steil aufgesetztem linken auf seinem Gewande am Boden, eine Gestalt, darauf berechnet, fast ganz en face gesehen zu werden. Der rechte Arm stützt sich mit flacher Hand auf die Erde, der linke hängt schlaff nieder von Gewand bedeckt, so daß nur Daumen und Zeigefinger daraus hervorkommen<sup>1)</sup>.

*L*, ein bärtiger Mann mit Kopftuch, sitzt nach links (v. Besch.), hat sich aber umgewendet und schaut lebhaft in die Höhe.

Wir halten Treu's Disposition nicht für gerechtfertigt. Allerdings beide Figuren sitzen und haben annähernd gleiche Beinstellung. Aber das macht sie noch nicht zu Gegenstücken; denn im übrigen sind sie weder ihrem äußeren Gebahren nach aufeinander berechnet, bilden vielmehr ganz verschiedene Silhouetten und noch viel weniger halten sie sich durch ihre Bedeutung das Gleichgewicht.

Das Gleiche gilt für *E* und *N*. *N* ist die eigenartigste Erscheinung des ganzen Giebfeldes (vgl. Abb. 1278 S. 1077), ein bärtiger Mann mit Stirnglatze und langwallendem Lockenhaar, feistem Leib und sozusagen fatalem Gesicht. Er hält sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte aufgezogen. Auf diesem ruht der Ellenbogen des rechten Arms, der das leise gegen die rechte Schulter geneigte Haupt mit erregtem Gesicht stützt. Der Mann sinnt, und was er sinnt, ist Unheil. Daß er nicht betrübt oder bloß besorgt

ist, zeigt der breit geöffnete, dicklippige Mund. Die Augenbrauen unter der gefurchten Stirn sind aufgezogen, und hervor dringt ein ängstlich gespannter Blick, der nicht geradeaus, sondern schief in die Höhe geht.

Wenn schon *L* den hockenden Knaben durch seine Bedeutung eindrückte, so noch mehr *N*. Anders aber stellt sich die Sache, wenn *L* und *N* vor die Rosse gerückt werden, *L* vor jene des Pelops, *N* vor jene des Oinomaos. Nun erhält das Mittelbild erst einen wahrhaft künstlerischen Abschluß. Beide Figuren sind der Mitte zugekehrt und zwar nicht bloß ihrem Schema nach, sondern mit der lebhaftesten Teilnahme. Das Vorhaben der Helden ergreift sie mächtig, klingt in ihren Herzen wieder und zwar in merkwürdig verschiedener Weise. Ohne diese Gestalten an beiden Enden des Mittelbilds ginge diesem selbst seine Prägnanz und harmonische Fügung verloren. Es fiel auseinander, wäre in der That nichts anderes als die lockere Zusammenstellung einiger Typen und Figuren.

Wer die Männer (*LN*) sind, läßt sich fast mit Sicherheit bestimmen. Aus ihrer Erscheinung und dem Platz, den sie einnehmen, geht hervor, daß es Personen sein müssen, die in dem Mythos eine bestimmte Rolle spielen und zum Verständnis des Fortgangs der Sache wesentlich beitragen. Das sind nun nicht Verwandte, nicht bemächtigte Fürsten, auch keine »Seher«, welche letzteren hier, wo der Künstler den obersten Schicksalslenker in Person hat auftreten lassen und die Rosse bereits zusammengeschirrt stehen, nicht etwa nur überflüssig, nein sinnstörend wären, sondern die beiderseitigen Wagenlenker, von deren Führung Sieg und Niederlage mitbedingt waren. Es ist nur natürlich, daß diese noch mehr als Hippodameia und Sterope durch das Vorhaben der Fürsten erregt erscheinen, da sie dasselbe nach der um die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. gewiß längst in der einen oder andern Form ausgebildeten Sage in sehr verschiedener Weise aus Ziel zu führen gesonnen waren, so daß Zeus' Ratschluß nicht durch die größere Tüchtigkeit der Rosse des Pelops, die ja bei der gleichfalls göttlichen Herkunft jener des Oinomaos ausgeschlossen war, sondern durch den verräterischen Sinn des Myrtilos erfüllt ward; und der einzig richtige Platz der Lenker in dieser plastischen Komposition war nicht hinter den Rossen, wo sie mit ihren Herren außer unmittelbarer Kommunikation gestanden hätten, sondern zwischen ihren Rossen und der Fürstengruppe, wo sie Pausanias auch nennt. In dem Curtius die beiden Männer zwar richtig als Gegenstücke aufführt, aber dazu verurteilt, hinter den Pferdeschwänzen zuzusitzen (vgl. Abb. 1270 Taf. XXVII), reißt er die Pointe des Mittelbildes aus ihrem Zusammenhang und zerstört ihre drastische Wirkung. Gereifte Männer sind Killas und Myrtilos, weil das

<sup>1)</sup> Daß der Knabe mit seinen Zehen spielt, ist unrichtig. Die Hand thut weiter nichts, als daß sie zwischen Zeige- und Mittelfinger des Gewand einkeift.



Ruhe, Geistesgegenwart und Erfahrung erheischende Amt eines Wagenlenkers nicht jungen Leuten oder gar Buben anvertraut zu werden pflegte; es ist nur die allmächtige Vorliebe der späteren Kunst für jugendliche Schönheit, die uns selbst einen Myrtilos, den notwendig bejahrten Lenker des bejahrten Oinomaos, als Jüngling vorführt.

Killas (*L*) hat man sich mit der Linken, vielleicht auch der Rechten, wenn letztere nicht mit dem Gewand beschäftigt war, auf ein Kestron gestützt zu denken. Seine Haltung ist aber eine vorübergehende; man erwartet, daß er im nächsten Augenblick aufspringe. Er hat den Kopf etwas zurückgebeugt und blickt zu seinem Herrn empor. Bequemer ist Myrtilos' (*N*) Sitzweise: allein die innere Erregung, die ihn ergriffen hat, verrät, daß auch er alsbald sich erheben wird, daß er nur zögert. Nachdem Killas durch Attribut gekennzeichnet war, bedurfte es für sein Gegenüber keines neuen; es mag aber trotz dem in seiner Linken eines vorhanden gewesen sein. Myrtilos wird von uns meist als »Greis« bezeichnet. Er ist das aber keineswegs. Bei seinem sonst reichen Haarschmuck und dem in kräftigen Ringellocken sprossenden Bart ist die Glatze auffallend. Man wird sie richtig als vorzeitige, als Charakterglatze auffassen. Auch die Beleidbarkeit ist doch wohl kein Kennzeichen des Greisenalters, wie sie dargestellt ist, verrät sie nur den bejahrten Schlemmer. Es dünkt uns wahrscheinlich, daß der Typus des Silen auf die Bildung der Figur eingewirkt hat.

Man hat die hier begründete Anordnung der beiden Männer, die als eine der ersten in Vorschlag gebracht worden ist (G. Hirschfeld), soweit ich sehe, allgemein verworfen, ohne sie ernstlich zu prüfen. Der Haupteinwurf, der dagegen erhoben wurde, zwischen Sterope und den Rossen des Oinomaos sei nicht Raum genug für die Figur *N*, ist nicht stichhaltig. Die Komposition gewinnt nur, wenn wir gezwungen werden, die Mittelfiguren mehr zusammenzurücken, und so jene unangenehm großen und gleichmäßigen Streifen leeren Raums zwischen denselben reduziert und variiert werden; das linke Bein des Myrtilos aber vor die Füße der Sterope »hingestreckt zu denken«, scheuen wir uns um so weniger, als darauf schon in der Anlage der beiden Figuren Rücksicht genommen scheint und überhaupt Anzeichen genug dafür vorhanden sind, daß die einzelnen Silhouetten nicht vollständig getrennt waren, sondern stellenweise sich schnitten. Je voller und stärker insbesondere neben den fünf stehenden Mittelfiguren die gehockenen Schemata der beiderseitigen Sitzfiguren zur Geltung kamen, desto vollkommener der Rhythmus des Centralbildes.

Die Gespanne — Löcher für das Zaum- und Zügelwerk sind an den Halsen und Mäulern vorhanden — standen der Giebelmitte zugekehrt. Sie gegen die

Giebelenden zu richten, wäre sehr unvorteilhaft gewesen. Erstens würde so über den Leibern der Tiere mehr leerer Raum geblieben sein, der sich zwar teilweise wieder durch Flügel hätte füllen lassen, allein nur unter Steigerung der ohnehin schon großen Gleichförmigkeit der beiderseitigen Pferdepartien; zweitens wäre das Beste der Komposition, das sinn- und charaktervolle Mittelbild unmöglich geworden, da dasselbe auf drei Personen hätte beschränkt werden müssen — Gearbeitet sind je drei Pferde aus einem Blöcke in Hochrelief, das vorderste aus einem besonderen Block nahezu voll <sup>5)</sup>.

Es gilt als ausgemacht, daß keine Wagen dargestellt waren; wir bezweifeln jedoch die Richtigkeit dieser Behauptung. Allerdings ist nicht das geringste Fragment eines Wagens gefunden worden, allein wenn diese, wie doch am wahrscheinlichsten ist, aus Bronze waren, so erklärt sich das Fehlen von selbst. Daß sie aus Rammangel hätten weggelassen werden müssen, ist ein Vorwurf gegen den Künstler. Es brauchen dieselben übrigens nicht voll vorhanden gewesen zu sein; es genügte ihr Relief, und dafür fehlt es in der Komposition sicherlich nicht an Raum.

Die Gespanne müssen bei der gewählten Gliederung von eigenen Knechten gehalten oder beaufsichtigt gewesen sein. Hinter jenem des Pelops befand sich jedenfalls der junge Mann *C*, der, nach seinen Armstümpfen zu schließen, mit beiden Händen die Zügel anzog. Sein Gegenüber läßt sich unter den noch in Betracht kommenden Figuren wohl unterscheiden. Die in sich geschlossene, unthätige Figur des hockenden Knaben *E* wäre kein Knecht, sondern müßiges Füllwerk; ebenso das knieende Mädchen *O*, das geneigten Hauptes die Linke auf dem aufgestemmtten Bein ruhen läßt, während die Rechte dasselbe umfaßt, ein merkwürdig zugeknöpftes Verhalten. Dagegen bietet der reife Knabe *B* nicht nur eine Aktion, wie sie hier erfordert wird, sondern würde umgedreht und in die rechte Giebelhälfte versetzt der Figur *C* auch sehr wohl entsprechen. Doch läßt sich die Figur auch drehen? Das oben wird bestritten. Der Kopf, welcher als zugehörig betrachtet wird (vgl. Ausg. Bd. V Taf. XIII S. 11), ist auf der linken Seite nur angelegt, und an linken Hinterbacken befindet sich eine nicht geglättete Stelle. Jedoch ein Beweis, daß jener Kopf wirklich der der Statue sei, liegt keineswegs vor. »Aufpassen läßt er sich leider nicht, da ein Stück des Halses fehlt«. Und was jene rauhe Stelle betrifft, so wird dieselbe

<sup>5)</sup> Das dritte Pferd von hinten oder vorderste Reliefpferd ist, trotzdem die Masse seines Leibes durch das Vorderpferd verdeckt wurde, dennoch völlig ausmodelliert worden. Erklärungen der That sache geben Trou, Arch. Zig. 1882 S. 228; Kekulé, Rh. Mus. N. F. XXXIX, 488 f.



besser auf einen in der Nähe befindlichen Figurenteil (linke Hand?) zurückgeführt.

Für die Plätze hinter den Rotsknechten und neben den Flußgöttern sind uns auf solche Weise der hockende Knabe *K* und das knieende Mädchen *O* übrig geblieben. Dieselben bezeugen sich denn auch nicht nur durch ihr Maß, sondern ebenso durch ihr Alter und Verhalten als zusammengehörig, während die von *Tren* dem Mädchen gegenüber angeordnete Figur *B* zwar das entgegengesetzte Kniebild bietet, im übrigen aber ein von dem Mädchen unabhängiges Programm verfolgt. Der Knabe gehört in die rechte Giebelhälfte; denn während fast alle anderen Giebelfragmente nach außen verschleppt sich fanden, ist er samt den Figuren des Kladeos und des Myrtilos, und zwar zwischen diesen, unmittelbar vor der Nordostecke des Tempels zum Vorschein gekommen (vgl. Funde Taf. XXXI), also fast gewiss an seiner Fallstelle; da nicht angenommen werden kann, daß man diese drei Figuren in der Reihe, in welcher sie nach ihren Mäßen in dem Giebelfeld sich folgen mußten, unten deponiert habe. Die Figur wurde fast ganz von vorne gesehen. So eröffnete sie ein neues, das Schlufskolon der Komposition. Den gleichen Effekt hat links die Einordnung des Mädchens, sei es, daß man ihm mit *Curlius-Grütner* ganz Profilstellung gibt oder, wie wohl richtiger, es ähnlich dem Knaben mehr von vorne sehen läßt.

Die beiden Flußgötter liegen gegen die Giebelmitte gerichtet am Boden. *Alpheios* (*A*) stützte sein Haupt auf den linken Arm, während die gestreckte Rechte auf der Hüfte an dem Gewand anlag, das den Unterkörper umschlingt. Ein Kopffragment ergibt, daß der Gott nicht bärtig, sondern noch als junger Mann dargestellt war. Während *Alpheios* schlicht auf der Seite ruht, ist die Lage des *Kladeos* lebhaft und originell. Seine Situation ergibt sich, wenn jemand auf dem Banché liegend, behufs besserer Übersicht oder um zu einer nahe befindlichen Person anzusehen, auf beiden Ellenbogen den Oberkörper emporhebt. Der jugendliche Kopf ist hier sehr wohl erhalten (vgl. Abb. 1279, S. 1077). Man findet Neugierde in seinem Blick, die Lippen scheinen sich zum Sprechen öffnen zu wollen. Ob es sich um einen Dialog mit der zunächst sitzenden Person handle oder das frische Gebahren des Jünglings auf den Vorgang überhaupt sich beziehe, ist uns gleichgültig. Die Haare sind nur in ihrem Gesamtrelief ausgeführt, das sehr wenig erhaben ist. Es scheinen nicht gerundete, sondern fließende Locken gewesen zu sein, die in Kolorit dargestellt waren.

Diese Eckfiguren würden wir auch ohne die Gewährschaft des *Pausanias* nach Analogie der Eckfiguren des Parthenonwestgiebels als Flusspersonifikationen auffassen, die zur Lokalbezeichnung dienen und durch die ihrem Wesen entsprechende Gestreck-

theit den rhythmischen Abschluß der Komposition ermöglichen. Daß Symbole das Verständnis erleichterten, darf vorausgesetzt werden. *Kladeos* konnte ein Attribut in der erhobenen Rechten, *Alpheios* in der an der Hüfte liegenden Hand halten.

Schwieriger ist die Interpretation der Genossen der Flußgötter. Auch sie müssen Lokaldämonen sein, aber die bis jetzt vorgeschlagenen Namen sind sicher falsch. Anzunehmen, es seien gleichfalls Wassergöttheiten gewesen (*Arethusa*, Quelle *Pisa* — *Flußgott*), verbietet schon ihr Sitzen oder Knieen. Wasser ruht am Boden; es erhebt sich zwar an seinem Uferand, aber immer nur fließend oder, in menschlichem Bilde, gestreckten, nicht sitzenden oder geknieteten Körpers. Die Deutung dagegen, die wir vorzuschlagen haben, entspricht nicht nur der Position, sondern auch dem apathischen Wesen der Figuren. Es sind Terrainpersonifikationen und zwar erhabenen Terrains, das von breiterer Basis aufsteigt und nach oben sich zusammenzieht. Ort des Wettrennens ist das Feld von *Pisa*, wo *Oinomaos* herrschte, oder, was identisch, *Olympia*. Die Lage von *Pisa* bestimmt *Strabon* nicht nach den beiden Flüssen, sondern nach zwei Höhen, dem *Ossa* und *Olympos*, zwischen denen es gelegen gewesen sei (*περὶ δούρι ὁρίων, Ὄσσος καὶ Ὀλύμπου*, vgl. oben S. 1059). Diese beiden Höhen, die eine weiblichen, die andere männlichen Geschlechts, sind es offenbar, die hier mit dem *Alpheios* und *Kladeos* zusammen den Plan umschließen. *Strabons* Wissen über die Lage *Pisas* stammt möglicherweise aus keiner anderen Quelle als oben der Giebelkomposition. Auch diese Personifikationen werden gleich den Flußgöttern (abgesehen von dem Kolorit der Draperie) durch Attribute (*Ossa* vielleicht durch einen Zweig, *Olympos* einen Kranz) näher gekennzeichnet gewesen sein. Die gegebene Deutung ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Disposition der Figuren.

Über die Komposition im Ganzen ist mancher ungerechtfertigte Tadel laut geworden. Daß lediglich eine »prosaische Aufreihung der Figuren« vorliege, die »Gruppe leblos, aus lauter isolierten Figuren steif symmetrisch zusammengesetzt«, die Figuren »handlungslos, paradiesisch« aufgestellt seien, keine »aus sich heraus auf eine andere verweise« oder »vorräte, daß sie einem größeren Zusammenhang angehören« u. dergl., ist tatsächlich unrichtig, bzw. nur dann richtig, wenn man die Figuren falsch aufstellt. Allerdings, wer die Aufgabe der Kunst vornemlich in der Darstellung sog. dramatischen Lebens oder äußerlich bewegter Szenen erkennt, wird durch das Bild des olympischen Ostgiebels sich weniger befriedigt finden als durch jenes des Westgiebels. Wer aber erwägt, daß nicht minder häufig in Vorgängen, wobei nur einzelne oder auch gar keine der auftretenden Personen in größerer körperlicher Erregung sich



darstellen, tiefer Sinn und poetischer Gehalt sich findet und solche Szenen daher für nicht minderwertige Vorwürfe der bildenden Kunst erachtet, wird nicht umhin können, neben der Schilderung äußeren Lebens in dem Westgiebel auch jener inneren Lebens in dem Ostgiebel ihr Recht wiederfahren zu lassen.

In unseren Augen steht die Kompositionsfertigkeit an sich in beiden Giebeln genau auf der gleichen Höhe. Die Verschiedenheit der Weisen beruht lediglich auf der Verschiedenheit der Themata, welche wohl niemand gleich durchgeführt sehen möchte noch durchführen könnte. Daß aber diese verschiedenen Themata und somit Weisen gewählt worden sind, zeugt für den feinen Sinn, der an dem Tempelschmuck beschäftigten Künstlerschaft; wir meinen nicht, weil die ruhige, feierliche Weise über dem Tempelzugang, die bewegte, feurige über dem Opisthodom sich befindet, nein lediglich weil es zwei entgegengesetzte Weisen sind, die gespielt werden. Wie dies zu stande gekommen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Mit der Annahme, die Sujets seien von den Behörden gegeben worden, wäre die Sache noch keineswegs erklärt. Sie wurzelt viel tiefer.

Daß das für den Ostgiebel gewählte Sujet als Schmuck des olympischen Zeustempels vorzüglich am Platze war, bedarf keiner Erörterung. Aber schwerlich auch wird innerhalb der Fabel eine für die Darstellung in einem Giebel günstigere Situation als die gewählte ausfindig zu machen sein. Dieselbe läßt sich erstens unter Wahrung der Einheit von Zeit und Raum und unter möglichst großer Entfaltung von Charakteren und Motiven voll und klar aussprechen und gewährte zweitens eine ebenso sachgemäße (natürliche) als dem gegebenen Raume entsprechende Gliederung. Die Fassung des Themas ist folgende: Auf dem Felde von Pisa haben inmitten ihrer Gespanne, die von Dienern gehalten werden, in Gegenwart der Wagenlenker, die vor den Gespannen Platz genommen haben, und der Frauen, deren Wohl und Wehe mit auf dem Spiele steht, Pelops und Oinomaos die Bedingungen ihrer Wettfahrt vereinbart und sich eben auseinander gekehrt, die Wagenlenker aufzufordern, die Fahrt zu beginnen. Da tritt im Rücken der Fürsten Zeus hervor, sichtbar nur dem Beschauer, dem so bedeutet ist, daß, was bevorstehe, nach des Höchsten Beschlusse sich erfüllen. Die Wagenlenker aber stehen im Begriff sich zu erheben und als Werkzeuge der Gottheit den Pelops ans Ziel, den Oinomaos in den Tod zu führen.

Durchgeführt ist diese Aufgabe mit einer nicht genug zu bewundernden Einheit und Mannigfaltigkeit, mit hoch entwickeltem Sinn für Charakterschilderung, mit einem Ernst der Auffassung, der im Interesse des Ausdrucks und der Natürlichkeit selbst vor

dem Harten und Ungefälligen nicht zurückscheut, der das Gefällige oder sog. Schöne nur an den ihm von Natur zukommenden Stellen zur Darstellung bringt, keineswegs als an sich zu erstrebendes Ziel der Kunst betrachtet.

Das Ganze gliedert sich in ein Mittelbild, das die Hauptfiguren enthält, und je zwei Seitenbilder, von denen die nächsten die Gespanne mit den Dienern, die beiden äußeren die Lokalpersonifikationen aufzeigen. Das Mittelbild besteht wieder aus zwei durch die Gestalt des Zeus, die, ohne in den Aufbau einbezogen zu sein, nur den Mittelpunkt oder Gipfel des Ganzen bildet, getrennten Gruppen, formiert aus je einem Fürsten und Wagenlenker (links *L*, rechts *N*) mit einer Fürstin inmitten. An diese dreigestaltigen Gruppen der Mitte fügen sich die nächsten Seitenbilder als Anhang an. Den Anschluß vermittelt die Richtung der Gespanne, auf der Seite des Pelops auch die wohl berechnete Doppelrichtung des Killas (*L*), wogegen die Eckbilder sich als ganz selbständige zweigestaltige Gruppen (links *AO*, rechts *EP*) darstellen. Wenn trotzdem die Gruppenbildung in diesem Felde bislang weniger anerkannt worden ist als in dem westlichen, so beruht das hauptsächlich auf äußeren Umständen. Da die Gruppenbestandteile hier naturgemäß lockerer miteinander zu verbinden, nicht ineinander zu verflechten waren, so konnten sie, abgesehen von den Rossen, sämtlich separat gearbeitet werden. Infolge dessen fehlt uns bei dem fragmentarischen Zustand der Stücke und der Schwierigkeit, ihr detaillierteres gegenseitiges Verhalten genau wieder herauszufinden, die sofort jeden Zweifel niederschlagende, zwingende Evidenz der Sache.

Sehr häufig ist die »Strenge« der Responion der beiden Giebelhälften betont worden. In der That, die einzelnen Glieder der Hälften stimmen nicht nur nach ihrem rhythmischen Wert für den Aufbau und ihrem ethischen für die dargestellte Fabel miteinander überein, sondern es gehen beide Hälften zur Rechten und Linken des Zeus auch Figur für Figur ohne Rest ineinander auf. Doch welcher Fortschritt gegen die Kompositionsweise der aeginetischen Gruppen? Über der Herabsetzung, die sich die »Anordnung der Figuren« hat gefallen lassen müssen, ist auch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen und der Wechsel, durch welchen die Korrespondenzen Auge und Geist in gleicher Weise anregen, zwar nicht überbieten, aber auch nicht in der richtigen Weise gewürdigt worden. Sind Pelops und Oinomaos, Hippodameia und Sterops, Killas (*L*) und Myrtilos (*N*) nicht die schärfsten Charaktergegensätze? Sind diese Korrespondenzen nicht auch Varianten nach Alter, Ausstaffierung und Frontierung zu dem Auge des Beschauers? Gehen dieselben nicht trotz ihrer Responion in zwei verschiedene Gruppen auf? Von den Rossen ist, soweit



wir sehen, eine Verschiedenheit des Betragens und der Zurüstung nicht zu verzeichnen. Wir nehmen diese Gleichheit als selbstverständlich hin. Es sollte ja auch nicht bedeutet werden, daß nach Gottes Willen durch den Charakter der Rosse Pelops ob siegte, Oimastos unterlag. Jedoch in den Knechten schon wird uns wieder verschiedenes Alter und hier Draperie (C), dort Nacktheit (B) geboten. Beide Gestalten präsentieren sich ganz in Profil, die einzigen in der gesamten Komposition. Sollen wir es dem Zufall zuschreiben, daß diese Profile gerade hinter den Rossen disponiert sind, wo sie das aus zwei Flügeln mit je zwei Abteilungen sich zusammensetzende Bild der Akteure abschließen und losheben von den lokalbezeichnenden Aufengruppen? Ossa (O) und Olympos (E) nehmen die Endaufstellung der Mittelfiguren wieder auf, Ossa aber wieder etwas weniger als ihr Gegenüber; im übrigen sind sie Varianten jugendlichen Alters, festen Hockens, der Unregsamkeit und Unbekümmtheit, Ossa selbst vollständig bekleidet, Olympos fast nackt. Nicht minder variiert ist das Thema der Flügelfigür, wie schon in der Beschreibung angedeutet wurde. Ihre Frontierung zum Beschauer entspricht etwa jener der Abschlußfiguren (LN) des Mittelbildes. Wer erkennt nun nicht, daß zwischen das Mittelbild und die Eckgruppen je ein vollständiges Profilbild eingeschoben, und der Gegensatz desselben zu dem Mittelbilde durch die Figuren LN gemildert, zu den Eckgruppen aber markiert war? — Uns liegt in dieser Arbeit die Komposition eines Meisters vor, der nicht nur jenem des Westgiebels an Talent in nichts nachsteht, sondern den wir auch nicht genug studieren können, um die Werke des Parthenon besser verstehen zu lernen.

Dennoch erregt die Komposition in den Parthenongiebeln unser Wohlgefallen im höheren Grade. Jedes Bild wirkt um so wahrscheinlicher, je selbstlicher und ungezwungener sich seine Komponenten regen. In der richtigen Abwägung von Freiheit und Gesetz liegt der Triumph wie aller Humanität, so auch der Kunst. Dieses besser getroffene Maß ist es, das die Parthenongiebel auszeichnet, wo nicht nur keine Responsion so vollkommen ist, daß sie sich als wider natürliches, aufgezwungenes Gesetz verriete und wo, um auch das hereinzu ziehen, nicht bloß jede Gruppe sich selbst geboren hat, während sie das Gesetz dennoch erfüllt, sondern Responsionen auch mit decisiven Lösungen wechseln. Ganz auf dieser Höhe stehen die olympischen Kompositionen (wir reden nicht von dem Ostgiebel allein) nicht. Zwar auch hier scheinen alle Figuren an den entsprechenden Stellen ungezwungen sich selbst eingefügt zu haben und ohne Rücksicht auf ihr Gegenüber, nur ihrem Wesen und der augenblicklichen Situation gehorchend sich zu gebahren; hilden sie

dennoch Gruppen und unverkennbare Gegenstücke: nun so hat die Kunst erreicht, was sie will, was sie soll. Allein das Gesetz verrät sich doch, da wirksam hervorgekehrte Lockerungen fehlen. Auf dem Vorhandensein solcher, ganze Glieder berührender Dissonanzen (Gleichgewicht der Kola) beruht in erster Linie das so gefällige Mehr, welches die Parthenongiebel bieten, in zweiter auf der größeren Gefälligkeit der Rhythmen der Komponenten selber.

### C. Westgiebel.

Pausanias' Bericht über den Westgiebel ist unvollständig. Nachdem er als Sujet den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos bezeichnet hat, fährt er fort: „In der Mitte des Giebels befindet sich Peirithoos; neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos (Deidameia) geraubt hat und Kaineus, der dem Peirithoos beisteht, auf der anderen Theseus, der die Kentauren mit der Axt bekämpft; der eine von denselben hat ein Mädchen, der andere einen schönen Knaben geraubt.“ Pausanias beschreibt nur soweit, als ihm Namen für die dargestellten Personen zur Verfügung standen. Dann spricht er seine Meinung darüber aus, weshalb der Vorwurf von dem Künstler gewählt worden sei: Peirithoos sei nach Homer (II 2, 741) ein Sohn des Zeus; und Theseus stamme im vierten Gliede von Pelops ab. Es ist jedoch klar, daß bei dieser Wahl vornehmlich nur dieselben ethischen und künstlerischen Gesichtspunkte maßgebend gewesen sind, die den Kentaurenkampf überhaupt zu einem Lieblingsthema der bildenden Kunst gemacht haben: die Gelegenheit zur Darstellung verschiedenartiger Typen in lebhaftester Bewegung und mannigfachster Gruppierung, zur Verherrlichung der Kampftüchtigkeit der hellenischen Jugend und ihrer Mission, die Rohheit und den Frevelsinn zu bekämpfen und zu strafen. Ein solches Thema paßte fast allenthalben, aber insbesondere an dem Tempel des obersten Schirmhorts der Gastfreundschaft und der Ekecheiria, welche die Kentauren verletzten, und zu Olympia, dem Schauplatz der friedlichen Agonen, des künstlerischen Abbildes des ernstesten Agons des Krieges.

Schon vor den Ausgrabungen mußte es auffallen, daß Peirithoos in der Mitte des Giebelfeldes gestanden haben sollte, wo er der höchsten Gottheit in dem östlichen Felde entsprochen hätte und außerdem nur eine mäßig bewegte Endaufstellung zulässig schien. In der That stellt die zu Tage geförderte Mittelfigur der Komposition (vgl. Abb. 1273 Taf. XXVII nach Ausgr. Bd. III Taf. XXVI—XXVII u. Abb. 1281 S. 1078) gewiß nicht Peirithoos, sondern den Gott Apollon dar. Schon der größere Maßstab entscheidet für diese Deutung: nicht minder die zu dem Kampfeifer der wirklichen Lapithen im grellsten Wider-



sprach stehende Zurückhaltung der Figur, die nur den rechten Arm ausgestreckt und das Haupt nach rechts gewendet hat, während der übrige Körper, dem ein Himation zur Folie dient, sich vollkommen ruhig verhält; auch der Typus des Kopfes schließt sich mit dem ornamental gehaltenen reichen Lockenhaar, das im Nacken um einen metallenen Pfeil aufgenommen war, den strengen Zügen und den stolz aufgeworfenen Lippen ist durchaus göttlich und apollinisch. Die gesenkte Linke des Gottes hielt ein Attribut, den Bogen. Was der Gestus des rechten Arms bestimmt bedeuete, ist uns unklar; man meint, der Gott nahm Deidameia in seinen Schutz.

Die nächste Veranlassung, als göttlichen Mittelpunkt des Westgiebels Apollon zu setzen, mag dessen Eigenschaft eines Schutzpatrons der athletischen und kriegerischen Jugend gewesen sein; aber auch der Umstand hat gewiß mitgewirkt, daß in Olympia nach Zeus Apollon die hochstverehrte männliche Gottheit war. Wir schlossen das nicht nur aus der Zahl seiner Altäre in der Altis (nicht weniger als vier, darunter jener des Apollon mit dem bedeutamen Beinamen *Thermios*), sondern ganz besonders auch daraus, daß es ja Apollon, Zeus' liebster Sohn war, der den Ruf der olympischen Kultstätte seines Vaters begründete, indem er Iamos als Propheten dort niedersetzte.

Zu beiden Seiten des Apollon ist analog dem Ostgiebel je eine dreigestaltige Gruppe angeordnet. In der linken Giebelhälfte hält ein nach rechts gerichteter Kentaur (*I*) mit den Vorderbeinen und dem rechten Arm ein Weib (*K*) umschlungen. Dieses setzt sich energisch zur Wehre, indem es mit beiden Armen den Kopf des Tiermenschen zurückdrängt. Von links ist ein Lapithe herbeigeeilt (*H*). Seinen jugendlichen, auf fallenderweise noch mit ungeschorenem Haar geschmückten Kopf gibt Abb. 1284 S. 1079. Man erkennt, daß beide Arme erhoben waren, offenbar zum Schlage ausstehend. In der Gruppe rechts ist der Kentaur (*N*) nach links gerichtet und hält mit dem rechten Vorderbein und den Armen gleichfalls ein Weib (*M*) umklammert. Ein Lapithe (*O*, von dem in unserer Abbildung nur ein kleines Fragment zu sehen ist) führte mit der Rechten einen Hieb auf den Kopf des Räubers, der einmal schon an der Stirne getroffen ist. Die Wunde läßt auf ein Beil in der Hand des Lapithen schließen. Abb. 1280 S. 1078 zeigt, wie das Weib sich abmüht, die Hände des Kentaur von ihrer Hüfte und ihrer im Streit entblößten Brust zu entfernen. Sie scheint schon ermattet. Ihr mit einer Kopfbinde unwundenes, schamhaftes Haupt ist vorn über geneigt. Der Oberleib des Kentaur fehlt in dem Bilde; der Kopf war durch den Ellenbogen der Frau zurückgestoßen. Der Lapithe, der hier zu Hilfe gekommen ist, darf wegen seiner Waffe mit dem Theseus des Pausanias identisch genommen werden;

jener in der linken Gruppe aber ist dann mit Sicherheit als Peirithoos, nicht als Kalnos zu bezeichnen, und das Weib (*K*), das sich so energisch wehrt, wäre demnach Deidameia, der Kentaur (*I*) Eurytion.

Auf die beschriebenen dreifigurigen Gruppen folgte je eine zweifigurige. Von jener rechts sind nur geringe Fragmente vorhanden (*PQ*). Sie bestätigen, was Pausanias sagt: ein Kentaur hob einen Knaben empor, ihn fortzuschleppen. Links würgt ein Lapithe seinen Gegner (*FG*); dieser sucht sich mit den Händen und einem Biss in den Arm des Jünglings zu befreien. Der Jüngling (*G*) schreit auf vor Schmerz.

In diesen Gruppen sind die Kentaur von der Giebelmitte abgewendet und stellen sich nahezu en face dar. Die Verkürzung und der enge Anschluß der nächsten Figuren erlaubten die Weglassung des Pferdehinterteils und ermöglichten so erst die Einführung derart gerichteter, im Interesse der Entwicklung der Komposition nötiger Gruppen. Damit die hochragenden Kentaurgestalten an den betreffenden Stellen ohne Veränderung des Maßstabes in das Giebelfeld gingen, wurden sie halb knieend dargestellt; links ist dies so motiviert, daß der Lapithe seinen Gegner nicht bloß würgt, sondern auch niederzieht, rechts ist anzunehmen, daß der Kentaur sich bückte, den Knaben aufzuheben.

Weiterhin bilden wieder je drei Figuren: Weib, Kentaur und Lapithe eine Gruppe. Die Frauen befinden sich hier bei den Hinterteilen der Kentaur und streben die eine (*E*) knieend, die andere (*B*) rutschend gegen die Giebelmitte hin; die Kentaur aber sind nach aufsen gerichtet und auf den Vorderleib niedergestürzt, während der Hinterleib noch auf den Beinen steht. Links (*CDE*) presste nämlich der angreifende Lapithe (*C*) vorgestemmen Körpers mit beiden Armen den Kentaur nieder, der trotzdem seine Beute nicht losläßt, sondern mit der Linken an den Haaren (der über *E* gezeichnete Kopf gehört zu *H*, Peirithoos) und mit einem Hinterhuf auf dem Schoße festhält. Rechts ist die Situation motiviert halb durch des Kentaur halb durch seines Gegners Verhalten; der erstere (*S*) hatte sich niedergebeugt, um das Weib (*R*), das er am Gürtel und linken Knie gefaßt hat, auf seinen Rücken zu schwingen, da warf sich ihm der Lapithe (*T*) entgegen, drückte ihn mit der Linken vollends zu Boden und stößt ihm nun das Schwert durch die Brust.

Auch in diesem Giebelfeld gehören die beiderseitigen zwei äußersten Figuren nicht zu dem handelnden Personal, sondern geben die Zuschauerschaft ab und dienen zur Lokalbezeichnung. Wie aber die oben erwähnte beabsichtigte Charakterschiedenheit der beiden Kompositionen sich selbst auf die Mittelfigur erstreckt hat, wodurch Pausanias' falsche Deutung derselben einigermaßen entschuldigt ist, so



auch auf die Eckfiguren. Zunächst sind in dem westlichen Felde nicht je beide Eckfiguren Lokalgottheiten, sondern nur je eine, die äußerste, während die andere menschlichen Wesens ist; ferner bezeichnen die Gottheiten das Lokal im weiteren Sinne, die Landschaft, die menschlichen Wesen dagegen das engere Lokal; drittens gruppieren sich je beide Eckfiguren nicht zueinander, sondern, indem sie beide der Giebelmitte zu gerichtet sind, neben- und übereinander. Was hier, wo es im Gegensatz steht zu den drei eng verschlungenen Gruppen, aus denen weiterhin das Bild sich zusammensetzt, wahrhaft wohlthuend wirkt und für das Ganze eine rhythmisch wohl bemessene Auflösung herbeiführt, wäre in der andern Giebelkomposition angebracht, wo ohnedies Lockerung genug vorhanden ist, nur kunstwidrig. Auch hier bewährt sich, vorausgesetzt, daß wir den Ostgiebel durch unsere Anordnung nicht verpfuschen, die Tüchtigkeit der Künstlerschaft und drängt sich die Überzeugung auf, daß eine Vereinbarung nicht bloß über die Ideen, sondern auch über die Grundzüge der Kompositionen stattgefunden haben muß.

B und U sind alte Sklavinnen, als solche gekennzeichnet durch Runzeln in verschiedenen Partien des Gesichts, durch die unedlen Formen einer fremden Rasse in U, und das kurz geschorene Haar. Es sind die Ammen oder Dienerinnen der bedrängten Frauen, wie es alten Weibern zukommt, bis an den Hals bekleidet. Jene links (vgl. Abb. 1282 S. 1079) gab ihrer schmerzlichen Anteilnahme durch Zerraffen des Haares Ausdruck. Es sind mehr welcke als stark verfallene Formen, mit denen der Künstler das Alter ausgeprägt hat. Lokalbezeichnend sind die Alten insofern, als sie in ihrer Angst sich hinter die Polster von Ruhbetten gedückt haben. Letztere kennzeichneten den Hochzeitssaal. Zugleich gaben sie dem Künstler Gelegenheit, die Dienerinnen, trotzdem sie auf Knien und Ellenbogen lagen, doch über die eigentlichen Eckfiguren emporzuheben.

A und V sind jugendlich anmutig und göttlichen Charakters. Nur ein Himation bekleidet sie, und dieses läßt den größten Teil des fleischigen Oberkörpers frei. Beide Göttinnen liegen ähnlich den Flußgöttern im Osten platt auf dem Boden, nur mit dem Oberkörper auf den Ellenbogen leise erhoben. Eine bestimmtere Bezeichnung als: thessalische Quell-, Fluß- oder Seennymphen wird sich schwerlich anführen lassen; Wassernymphen sind es nach ihrer Lage und geringfügigen Draperie zu schließen. Abb. 1283 S. 1079 stellt den obersten Teil von A dar. Der Kopf ist von einem Adel des Profils, einer Zartheit der Formen und Konture, einem schon so echt parthenonischen Ausdruck wie kein anderer aus ähnlichen Tempelskulpturen. Das Haar steckt bis auf wenige kurze Wellen unter einem Kopftuch.

Der ungeschlachte Charakter der Kentauren gibt sich, abgesehen von ihrer Kampfweise, in den vertierten Zügen der massigen Köpfe und insbesondere dem in nie beschorener Üppigkeit starrenden oder wuchernden Haupt- und Barthaar (A hat eine Glatze) zu erkennen. Waffen haben die Unholde nicht zur Hand, auch keine Baumäste. Auch ihre übliche Bekleidung mit Tierfellen fehlt; ebenso die charakteristische Tracht der Lapithen, Chlamyden und Chitone. Der Künstler würde sich durch diese Gewandstücke, die in der Luft flattern müßten oder doch den oberen Teil der Figuren beschwerten, nur Schwierigkeiten bereitet haben. Die Lapithen sind daher entweder nackt oder tragen ein Himation, das im Kampfe aufgelöst oder verworren niedergesunken ist und so mit als Stütze dient. Im Gegensatz zu diesen gesunkenen Draperieen hängt das Himation des Apollon ruhig über Schulter und Arm im Rücken hinab.

Pausanias' Deutung der Mittelfigur läßt sich, wie gesagt, entschuldigen. Der Irrtum ist darauf zurückzuführen, daß Apollon nicht wie sein Gegenüber im Osten bildhaft dasteht, sondern infolge seiner Kopf- und Armbewegung am Kampfe mitbeteiligt scheint. Allein diese Äußerungen sind nur demonstrativ und nicht einmal für die Kampfenden, sondern nur für den Beschauer da; sie sollen erklären, daß Apollons Numen für die Lapithen Partei ergriffen hat und so der Kentauren Untergang besiegelt ist. Der erste Irrtum hatte den zweiten zur Folge, daß der Mellephebe in der durch Apollons Demonstration als vornehmste bezeichneten Gruppe (Eurytion und Deidameia) als Kaineus interpretiert wurde. Der Held mußte eben einen Namen haben, ihn Theseus zu nennen, verhinderte aber wohl die für einen Theseus charakteristischere Erscheinung seines Gegenübers O. Da ist denn die Übereinstimmung bemerkenswert, welche zwischen der Attitude von O und einer Figur des Westfrieses des athenischen Theseion herrscht, jener nämlich, welche dem Kaineus zu Hilfe kommt (Chlamysfigur zwischen Gruppe 4 und 5 in Fig. 77 bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 348; vgl. W. Gurlitt, Das Alter und die Bauzeit des sog. Theseion, Wien 1875). Da sie der Angelpunkt des ganzen Frieses ist, zur Linken (v. Besch.) den Kaineus hat, zur Rechten einen anderen, sowohl durch seine Bildstelle als seine Erscheinung (gezogenes Himation, Helm) ausgezeichneten Lapithen (Peirithoos), und Theseus in Athen nicht gefehlt haben kann, so ist die Deutung der Figur unzweifelhaft und hiermit ein Theseus von wesentlich gleichem Typus konstatiert in einem attischen Fries, der etwa gleichzeitig mit den Parthenonwerken entstanden ist, und in den olympischen Giebelskulpturen. Wir würden kein besonderes Gewicht auf diese Ähnlichkeit legen, käme dazu nicht ein anderer der beiden Werke weit bestimmter zusammenschließender Gesichtspunkt.



Es gibt kein griechisches Bild, dessen Syntax so genau mit jener des olympischen Westgiebels übereinstimmt wie der genannte Fries, der sich, um hier nur das Größte anzuführen, ebenso aus zwei- und dreigestaltigen Sondergruppen (mit Thesen in der Mitte) zusammensetzt; und obgleich der Ostfries des Theseion doch gleichfalls ein Schlachtenbild gibt, so verhält sich seine spezielle Syntax zu jener des Westfrieses dennoch genau so wie die Methode des olympischen Ostgiebels zu jener des Westgiebels. Hier handelt es sich also nicht bloß um die gleiche Motivierung einer einzelnen hervorragenden Person, sondern um die Gleichheit der Kunstprinzipien. Dies wäre uns maßgebend genug, auch ohne Nachrichten die genannten Kompositionen, trotz der höheren formalen Durchbildung der athenischen, einer Schule und einer Epoche zuzuweisen.

#### D. Stil. Künstler.

Wir sind hiermit bei der Frage nach dem Stil und der Urheberschaft der olympischen Zeustempel-skulpturen angekommen. Pausanias nennt als Künstler des Ostgiebels Palonios aus Mende in Thrakien, als jenen des Westgiebels Alkamenos, den er dabei als Zeitgenossen des Phidias und als ersten Götterbildner nach demselben bezeichnet<sup>1)</sup> (V, 10, 8).

Skulpturen und Tempel sind, wie oben erörtert (S. 1098 ff.), gleichzeitig entstanden und zwar um 450 v. Chr. Alkamenos stand damals noch in jugendlichem Alter (S. 1099); aber ist das ein Grund, ihm das Giebelwerk abzusprechen? Auch der Stil des Werks enthält dazu nicht die geringste Berechtigung. Oder wissen wir, wie Alkamenos oder gleichzeitige Attiker, etwa auch Phidias, um 450 v. Chr. in größeren Kompositionen oder auch nur in Einzelfiguren gearbeitet haben? Man verweise nicht auf die Werke des sog. Theseion. Noch niemand hat bis heute erwiesen, daß der betreffende Bau auch wirklich das Theseion ist.

Einer der ersten olympischen Funde (21. Dez. 1875) war die von Pausanias erwähnte (S. 1093) Nike des Palonios, auf deren Basisfragmenten sich die Künstlerinschrift fand. Kein Zweifel also, wir besitzen ein Werk des Künstlers, der nach Pausanias die Ostgiebelgruppe verfertigt haben soll. Der Leser wird nun auch ohne eingehenden Vergleich die große technische und formale Überlegenheit dieser Nike (vgl. Abb. 1287 S. 1083 nach Funde Taf. XVI) über die Tempelskulpturen sofort gewahr werden, ja den stil-

istischen Abstand vielleicht so groß finden, daß ihm eine ganze Künstlergeneration dazwischen gearbeitet zu haben scheint. Allein diese augenscheinliche Stilverschiedenheit schließt doch nicht aus, daß Palonios auch an den Giebelfiguren mitarbeitete, wenn nur das Bild der Nike erst geraume Zeit später als jene entstanden ist.

Die Weihinschrift auf der Basis der Nike lautet (zwei Zeilen): Μεσσηνιοί καὶ Λακεδαιμόνιοι ἀνέθενται Ὀλυμπίῳ δεξιᾶν ἀπὸ τοῦ πολέμου<sup>2)</sup>. Ihrem graphischen Charakter nach gehört dieselbe in die spätere Zeit des 5. Jahrh. v. Chr. Zu einer genaueren Fixierung aber reicht auch ihr Inhalt nicht aus, da die Feinde, aus deren Beute den Zehnt die Statue darstellt, nicht genannt sind. Indessen berichtet Pausanias (V, 26, 1), was zu seiner Zeit die Messenier über das Weihgeschenk sagten: es sei wegen des Sieges auf der Insel Sphakteria (vgl. Thukyd. IV, 36; Paus. IV, 26, 2) errichtet worden; man habe den Namen der Feinde nur nicht darauf geschrieben aus Furcht vor den Lakedaimoniern. Pausanias selber vermutet einen früheren Krieg als Anlaß der Stiftung (vgl. oben S. 1099). Wir können ihm nicht folgen. Die künstlergeschichtliche Erwägung, auf der seine Opposition beruht, hat keinen Wert, und es liegt somit kein Grund vor, an der Tradition der Messenier zu zweifeln, um so weniger als auch die Geschichte für dieselbe spricht<sup>3)</sup>. Jener Krieg gegen Oiniadai (455 v. Chr.) gab keinen Anlaß zu einem anspruchsvollen Siegesdenkmal (Urlichs), wohl aber der ruhmvolle Sieg auf Sphakteria, den auch die Athener durch Aufstellung eines Erzbildes der Nike auf ihrer Akropolis feierten (Paus. IV, 36, 6), wenn man nur die durch den Sieg erst ermöglichten darauffolgenden Expeditionen der Messenier in das lakonische Gebiet (Thukyd. IV, 41) mithereinzieht, eine Reihe stegreicher, listiger, übermütiger und ergiebiger Unternehmungen, Plünderungszüge in das

<sup>1)</sup> Zu der Weih- und Künstlerinschrift der Nike-statue vgl. hauptsächlich: Arch. Ztg. 1875 S. 178 ff. (Curtius); Ausgr. Bd. I Taf. XXII; Rühl u. a. O. 30; Dittenberger, Syll. Inscr. Gr. 30; Löwy u. a. O. 49; Arch. Ztg. 1876 S. 169 ff. (Michaelis), S. 229 (Weil); Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1876 S. 338 ff.; Urlichs, Bemerk. über d. olymp. Tempel und seine Bildwerke, Würzb. 1877, Arch. Ztg. 1877 S. 59 ff. (J. Schubring), 1883 S. 361 f. (Furtwängler).

<sup>2)</sup> Das Denkmal ist von den Messeniern an dem so besuchten Platze als eine Art von Staatsarchiv benutzt worden. Urkunden waren in die Basis eingelassen und eingemeißelt, darunter ein Schiedsrichterspruch über ein lange zwischen den Messeniern und Lakedaimoniern streitiges Gebiet (ager Denthelates, Tac. Ann. IV, 43). Vgl. Arch. Ztg. 1876 S. 128 ff. (Neubauer).

<sup>3)</sup> Eine andere Auffassung des Zusatzes hat nicht zu rechtfertigen. — Τὸ μὲν δὲ ἐμπροσθεν ἐν τοῖς ἀεταῖς ἐστὶ Πανωνίαν, γένος ἐκ Μένδης τῆς Θρακίας, τὰ δὲ ὀπίσθεν αὐτῶν Ἀλαμίνους ἀνδρὸς Ἀλκυῖαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτέρῳ ἐντεταμένῳ σοφίας ἐς ποιεῖν ἀγαλμάτων.



unberührte Land des stolzen Todfeindes, welche in den Unterdrückten das Hochgefühl süßer Rache erweckten und das bisher unbekannte Bewußtsein des Sieges schufen (J. Schubring). So erklärt sich auch der gewis demonstrative Charakter des Denkmals am besten, das durch seine an 6 m hohe dreiseitige Basis (Paus.: ἐνὶ τῷ κίονι) hoch über die meisten Weihgeschenke der Altis emporragte. Ob die Messenier auch darin Recht hatten, daß die Formel ἀπὸ τῶν πολέμων gewählt worden sei, um die Lakedaemonier nicht zu reizen, muß dahingestellt bleiben, da sie jedenfalls häufiger vorkommt. Für die messenische Tradition entscheidet schließlich der Stil des Werkes. Dieser ist, darin herrscht wohl volle Übereinstimmung, nicht vorparthenonisch, sondern hat vielmehr die Werke der perikleischen Zeit entschloßen zur Voraussetzung. Es beherrscht die Statue schon ganz jener in den Parthenonskulpturen eben erst aufwachende Kunstgeist, der in dem Bewußtsein technischer Allmacht sich die Zügel schiefen läßt und der Plastik neue, bis dahin der Malerei überlassene Gebiete erobert; der mit den Formen spielt, eine Art von Luxus treibt, als ob sie nur gezeichnet, nicht auch aus hartem schweren Stein gemeißelt werden müßten; der uns ein Reliefwerk wie den phigalensischen Fries hinterlassen hat, das zur Bewunderung hinreißt und doch ein wenig ärgert wie jede kecke That. Wäre die Statue democh von der Beute jener akarnanischen Expedition, so müßte sie eben eine Reihe von Jahren nachher gemacht worden sein, was wieder für jene so bewegte Zeit undenkbar ist. Die Nike des Palonios entstand demnach erst gegen 420 v. Chr., an 25–30 Jahre später als die Tempelskulpturen. Die Zeit aber, die dazwischen liegt, ist die perikleische, in der die Marmorkunst mit den umfassendsten Aufgaben, die ihr je zu teil geworden, ihren höchsten Aufschwung nahm. Es spräche unter solchen Umständen wahrlich nicht zu gunsten des Palonios, wären die Stildifferenzen zwischen seiner Nike und den Giebelgruppen viel geringer.

Unter der Weihinschrift stand gleichfalls in zwei Zeilen, aber kleineren Buchstaben die Inschrift des Künstlers: Παλόνιος ἐποίησε Μενδαῖος καὶ τὰς ἀκροτέρων ποῦν ἐνὶ τῶν ναῶν ἐνθάδε<sup>1)</sup> = Palonios aus Mende hat es gemacht; auch die Akroterien für den Tempel hat er gemacht und damit gesiegt.

Das erste Werk, die Nike, machte Palonios allein; das zweite, die Akroterien, in Konkurrenz, siegte aber mit seiner Arbeit. Nur um eine Konkurrenz mit vollendeten Werken kann es sich handeln, nicht mit Entwürfen. Palonios bezeichnet die Arbeit, mit der er siegte, ohne jeden unterscheidenden Zusatz mit

demselben Ausdruck wie seine Nikearbeit, ja verbindet beide Arbeiten durch καὶ. Sollen wir das eine Mal unter ποῦν eine vollendete Marmorarbeit, das andre Mal irgend eine Art von Entwurf (Zeichnung, Skizze in Thon, Gips, Wachs) verstehen? Und hat denn Palonios seine Entwürfe an den Tempel angebracht (ποῦν ἐνὶ τῶν ναῶν)? Käme der Inschrift, wenn es sich um einen Sieg mit Entwürfen handelte, nicht eher die Fassung νικῶν ἐποίησε zu? Oder ist, wenn jemand mit gefertigten Entwürfen gesiegt, damit auch gegeben, daß er die Entwürfe wirklich ausgeführt hat? Auch bezieht sich, was wir von künstlerischen Siegen aus dem Altertum wissen, immer nur auf volle Leistungen, fertige Werke; von Wettkämpfen zur Erlangung einer Arbeit verlautet nicht das Mindeste.

Seinen Konkurrenten oder Mitarbeiter nennt Palonios nicht, auch den Teil der Akroteria, mit dessen Herstellung er den Sieg erlangte, bezeichnet er nicht näher. Ersteres mag gegen die gute Sitte verstößen haben, letzteres war unnötig, wenn die Inschrift, so weit das hier oben möglich, an Ort und Stelle, d. h. bei, vor oder unter den betreffenden Akroterien sich befand, mit anderen Worten; wenn die Akroterien der Ostfronte Palonios' Werk waren, die einzigen, die der Leser von der Nikebasis aus im Auge hatte, und auf die er notwendig die Inschrift beziehen mußte. Man hat gefehlt, indem man diese von ihrem Platze loslöste und lediglich als Referat hinnahm. Sie ist vielmehr des Künstlers Epigramm zu seinen Akroterien, statt oben bei den Figuren unten an der Nike angebracht, offenbar weil Künstlern nicht gestattet war, ihren Namen breit und leserlich auf die Architekturglieder eines Tempels einzusetzen. Der Artikel bei ἀκροτέρων ist deiktisch; er besagt soviel als »die dort<sup>1)</sup>«. Das Demonstrativpronomen scheint mit guter Überlegung vermieden. Daß man aus dem Artikel auf alle Akroteria schloß, verhinderte einestheils der Ort der Inschrift, anderenteils ihr Wortlaut, der ja einen zweiten Künstler voraussetzte. Wo dessen Arbeiten zu suchen waren, war durch die Gestalt des Tempels an sich klar.

Es sei bemerkt, daß aus der Inschrift für das zeitliche Verhältnis der Nike und der Akroteria, außer daß die Nike jünger ist als die Akroteria, weiter nichts folgt. Der Künstler mußte mit seinem Fecht für die Akroterien eben warten, bis er mit einem Werke beauftragt wurde, auf dem es sich richtig anbringen ließe oder eine eigene Stele errichten. — Worin der Preis bestand? Ob in einem Ölkranz?

Und was waren diese ἀκροτέρων? Am häufigsten ist wohl behauptet worden: jene Schmuckstücke

<sup>1)</sup> ἐνὶ ist abhängig von ποῦν, bezw. τὰς ἀκροτέρων ποῦν.

<sup>1)</sup> Vgl. Curtius zu ἐνὶ τῷ κίονι, Arch. Ztg. 1875 S. 179.



oder Aufsätze über der Mitte und den beiden Enden des Giebels. Für dieselben ist die Bezeichnung (*ἀκροτήρια* = die äußersten Dinge, Ansläufer, Vorsprünge, Gipfel u. dergl.) in der That zureichend und auch als gebräuchlich erwiesen (Vitruv. III, 5, 12; vielleicht auch Hesych. s. v. *ἀκροτήρια*). Indessen diese Aufsätze können hier nicht gemeint sein. Nur von der Ostfronte des olympischen Tempels wissen wir, daß sie solche hatte, nicht auch von der Westfronte, was die Inschrift voraussetzt. Und von den Aufsätzen der Ostfronte wieder war nur einer ein Werk, das einer Künstlerinschrift, auf die offenbar viel Wert gelegt ist, würdig gewesen wäre, die vergoldete Nike der Mitte, während an den Enden nur vergoldete Kessel standen. Diese Nike aber ist wieder erst nachträglich auf den Tempel angesetzt worden, so daß die ursprünglichen Akroteria nur in dem goldenen Schild der Lakedaimonier und den Kesseln bestanden zu haben scheinen (vgl. Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 S. 362 Anm. 95). Noch andre Erwägungen machen die Annahme unmöglich, doch kurz. Inschrift und Thatfachen stimmen nur dann, wenn unter *ἀκροτήρια* nicht die Schmuckstücke über, sondern die Figuren in den Giebeln verstanden werden. Dem steht sprachlicherseits auch nichts im Wege. Giebelgruppen können unseres Dafürhaltens mit dem gleichen Recht als Bekrönungen, *ἀκροτήρια* bezeichnet werden, mit welchem das ganze Giebeldach (Plut. Caes. 63) oder jeder einzelne Giebel (Plat. Crit. 116 D; die Giebel sind hier gemeint, da, wie Urlichs richtig bemerkt, die Bildwerke erst im folgenden Satze besprochen werden) als *ἀκροτήρια* im Singular. Denn wenn jene Figuren auch von den beiden aufsteigenden Giebelgeisen eingeschlossen stehen, so ruhen sie doch gleich den Schräggiebeln und dem Dache auf derselben gemeinsamen Scheindecke des ganzen Bauwerks, gehören also mit zu der Gesamtbekrönung, sind Teile derselben so gut wie jene, mit denen zusammen sie den Abschluß der Tempelfronten bilden<sup>1)</sup>.

Die Nikeinschrift enthält also ein Zeugnis dafür, daß Pausanias auch die Ostgiebelgruppe verfertigt hat, und Pausanias behält Recht mit seiner Angabe. Die Behauptung, dieselbe beruhe lediglich auf der Inschrift (die Pausanias natürlich mißverstanden haben muß), hat nichts für sich. Pausanias Quelle kann ja auch den Künstler des Westgiebels.

Bezüglich des Stils der Tempelskulpturen sei verwiesen auf Bruns treffliche Analyse in den Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1877 S. 1 ff., 1878 S. 442 ff.

<sup>1)</sup> Rasch fertig ist Wolters, Gipsabgüsse S. 136: „Die Annahme, daß Pausanias in seiner Inschrift mit *ἀκροτήρια* die Giebel bezeichnet habe, ist unstattlich; Giebelgruppen heißen im 5. Jahrhundert *ἐναίρια*, *ἀκροτήρια* sind der äußere Schmuck der Ecken.“

Nur die kunsthistorisch wichtigsten Momente können hier hervorgehoben werden.

Fast alle Giebelfiguren sind nur so weit angearbeitet, als sie, in dem Giebelfelde aufgestellt, von dem unten stehenden Beschauer gesehen werden konnten, und zwar unterscheidet man in den meisten Bildern verschiedene Grade der Vollendung, je nachdem die betreffende Partie dem Auge und dem Lichte mehr oder minder zugänglich war. Die Wirkung, welche die Giebelwerke infolge dessen jetzt, wo sie aus ihrem Verhange gelöst sind, auf uns machen, ist keine günstige. Sie befriedigen unser ästhetisches Bedürfnis inebensondere weit weniger als die nahezu bis auf den Grund gleichmäßig vollendeten Metopen. Dennoch sind sie in allen ehedem dem Lichte ausgesetzten Partien nicht nur von gleich ansehnlicher, sondern auch weit ausführlicherer Arbeit. Ist ihr Eindruck trotzdem weniger harmonisch und gefällig, so beruht das wesentlich darauf, daß das Verhältnis der Figuren, die nur als äußerstes Hochrelief gelten wollen, zu dem Grunde für unser Auge nicht mehr fixiert ist, und auf dem kleineren Maßstab, bzw. der größeren Übersichtlichkeit der Metopenfiguren.

Ausgeführt sind die Tempelskulpturen bewußt dekorativ. Nicht für eine Betrachtung aus der Nähe, sondern von ferne und von unten ist die gesamte Formgebung berechnet: nur solche Formen haben Berücksichtigung gefunden, die von dem Beschauer auch wirklich entweder einzeln erkannt werden konnten oder durch ihre Häufung einen bestimmten Eindruck hervorbringen mußten, die Zeichnung aber ist mit fester, sachkundiger Hand in mannigfacher Abstufung der Strichstärke flott ausgeführt. Man bemerkt, daß an den Giebelfiguren nicht nur darauf Rücksicht genommen wurde, wie tief in dem Felde die betreffende Partie sich befand, sondern auch wie hoch.

Künstliche Stützen sind durchaus vermieden. Manche Motive sind gewählt, um natürliche Stützen zu erhalten. Auf diese Nebensicht ist unter anderem zurückzuführen, was viele in ihrer Kurzsichtigkeit getadelt haben, daß nämlich einige Figuren (Zeus, Ossa, Alpheios im Ostgiebel) mit den Händen ihre Gewänder fassen. Die betreffende Hand erhielt so Bewegung und zugleich eine belebte Stütze.

Das Kolorit hatte einen großen Anteil an den Werken. Nicht nur die Gewänder (Rot an dem Himation des Apollon) und Haare, welche letzteren bald detailliert, bald nur in ihrem Gesamteindruck plastisch wiedergegeben sind, haben wir uns bemerkt, bzw. ornamentiert zu denken, sondern auch jene Kopfbinden und Tücher, mit denen die Haare der Frauen so mannigfach umwunden sind. Die Methode, durch verschiedenfarbige und gemusterte Tücher und Bänder die Monotonie des Haarwerks fernzuhalten, ist, wie Plinius berichtet (N. H. XXXV, 58), durch den Maler Polygnot aufgekommen. Koloriert waren



auch die Tiere. Spuren einer Bemalung des menschlichen Körpers aber sind, abgesehen von den Augensternen und Lippen, nicht gefunden worden. Wie für den Grund der inneren Metopen, so ist auch für den der Giebelhöher Farbung (Rot oder Blau) voranzusetzen.

Sämtliche Arbeiten tragen nicht nur den gleichen technischen, sondern auch stilistischen Charakter. Wir würden sie, fehlte die Nachricht und der inschriftliche Beleg dafür, daß die Giebelfiguren von zwei verschiedenen Künstlern ausgeführt wurden sind, samt und sonders als aus einem und demselben Atelier hervorgegangen erachten. Außer Paionios und Alkamenes — ob für die Metopen ein dritter Künstler anzunehmen ist, wissen wir nicht — haben vielleicht auch Gesellen mitgearbeitet; wir vermögen aber bestimmt verschiedene und wesentlich geringere Hände nicht zu unterscheiden. Der Behauptung, es bestünde ein Gegensatz zwischen Konzeption und Ausführung, verschieden geschnittene Gesellen hätten nach kleinen Modellen oder auch Zeichnungen gearbeitet und die Intentionen der Meister mehr oder minder gut getroffen, wird heute wohl niemand mehr beistimmen. Paionios und Alkamenes erweisen sich also durch ihre Werke als Künstler einer und der selben Schule.

Diese Schule war die attische des Pheidias. Wir haben dafür das bestimmte Zeugnis des Plinius (N. H. XXXVI, 16), der Alkamenes unter den Schülern des Pheidias anführt und zwar als den anerkannt bedeutendsten<sup>1)</sup>, ein Zeugnis, dessen Richtigkeit anzuzweifeln ein stichhaltiger Grund nicht vorliegt<sup>2)</sup>.

Es ist oben darauf aufmerksam gemacht worden, daß über die Giebelkompositionen Vereinbarungen zwischen den beteiligten Künstlern stattgefunden

haben müssen. Diese Tatsache wird nun erklärlicher, nachdem dieselben sich als Schüler eines gemeinsamen Lehrers darstellen, der gleichzeitig an dem plastischen Schmuck des Tempels arbeitete. Wir halten es unter solchen Umständen nicht bloß für möglich, sondern für das Wahrscheinlichste, daß die Grundgedanken für sämtlichen Bildschmuck von Pheidias gegeben, aber von Paionios, Alkamenes, Kolotes und Panaios selbständig ausgeführt wurden, so daß die Namen der Künstler sich erhalten, ja den beiden, welche von Pheidias die vornehmste Aufgabe zugeteilt bekamen, die von Natur eine Konkurrenzarbeit war, von den Eleiern ein Preis in Aussicht gestellt werden konnte. Daß Pheidias selber außer Entlohnung in Geld gleichfalls ein wirkliches Honorar erhalten habe, darauf deutet die Geschichte von den Phaidryten (Paus. V, 14, 5: *ῥεῖρας ποδὶ ἡλείων τῶν ποδῶν*); auch seine merkwürdig bevorzugte Stellung in dem perikleischen Athen dürfte direkt weniger auf die Freundschaft mit Perikles, als auf den Ruhm seiner olympischen Werke und die Auszeichnungen, die er dafür empfangen, zurückzuführen sein.

Daß der attische Charakter der olympischen Tempelwerke geläugnet wurde und noch wird, ist begreiflich. Sie sehen ja in der That sehr verschieden aus gegen jene des Parthenon. Sind ihnen z. B. jene selinuntischen Skulpturen, auf welche Kekulé verwiesen hat (Arch. Ztg. 1883 S. 240), nicht in mancher Hinsicht ähnlicher? Gewiß. Allein im ganzen ist die Verwandtschaft doch keine engere: sie erlaubt zu sagen, diese selinuntischen Werke (Metopen des Heraion) gehören ihrer Entwicklung nach (das wirklich chronologische Verhältnis kennen wir nicht) zwischen die olympischen und so manches archaische, nicht mehr. Trotz gemeinsamer Eigenschaften heben sich die Metopen des selinuntischen Heraion und die Skulpturen des Zeustempels aufs schärfste auseinander. Jene bezeichnen die höchste Stufe des archaischen Stils, sind äußerste Leistungen im Sinne derselben; diese repräsentieren eine ganz neue Kunst, nur mit archaischen Überbleibseln, sind epochemachend im eminentesten Sinne des Wortes, da sie nicht den Gipfel archaischer Kunstanschauung darstellen, sondern den großartigen Anfang einer neuen, welche für die Epochen 450–380 v. Chr. maßgebend geworden ist. Es ist ein Riesenschritt, der hier gemacht wird und seinesgleichen in der Geschichte der Kunst nicht mehr zu haben scheint. Man täusche sich nicht; es ist im Grunde gar nicht so viel, was z. B. den Metopenköpfen Abb. 1288, 1289, dem Kopf der thessalischen Symphe, dem Nackten der Mittelfiguren des Ostgiebels, der Stier- und Atlasmetope, den Draperien des Zeus, Olonoas, des Lapithen vor der Amme der rechten Westgiebelhälfte, dem Haarwerk der Lapithin E fehlt, um partbe-

<sup>1)</sup> *Quod certum est* bezieht sich natürlich nicht bloß auf *docuit*, noch viel weniger auf *Atheniensem*, wie neuerdings Robert anzunehmen scheint, sondern auf *docuit in primis nobilem*.

<sup>2)</sup> Wenn Alkamenes bei demselben Plinius (XXXIV, 49) unter den *aemuli* des Pheidias genannt wird, so schließt das, auch angenommen *aemulus* sei hier mehr als ein poetischer Ausdruck für Zeitgenosse, nicht aus, daß er Pheidias Schüler gewesen; und stellt Pausanias den Alkamenes bloß als Zeitgenossen des Pheidias und als ersten Götterbildner nach demselben hin, so ist das, da beide in der That gleichzeitig bedeutende Werke schufen, ja auch richtig und daraus noch keineswegs mit Sicherheit zu schließen, daß der Schriftsteller ihn nicht als Schüler des Pheidias gekannt haben könne. Und wenn, nennt er denn den Kolotes Schüler des Pheidias? Vgl. hierzu Brunn a. a. O. (1878) S. 464 ff.; Förster, Rh. Mus. XXXVIII, 421 ff.; Robert, Arch. März, Berlin 1886. 42 ff.



nionisch zu sein. Ein tüchtiger Marmorkünstler, der der Zeichnung ihre Stumpfheit benähme, mit dem Meißel nach der Tiefe wie nach der Breite mehr in den Stein ginge und so nicht bloß dünnere, sondern auch vorspringendere Konturen stehen ließe, wäre im Stande, uns die wesentlichsten rein formalen Differenzen noch heute nahezu aufzuheben.

Brunn hat im Gegensatz zu anderen Paionios und Alkamenes die Gruppen der Giebfelder nicht abgesprochen, aber die bestehenden Differenzen zu den Parthenonarbeiten unter Hinweis auf die thrakische Heimat des Paionios und die höchst wahrscheinliche Geburt des Alkamenes auf der Insel Lemnos (Tzet. Chil. VIII, 340. Suid.) durch die Annahme erklärt, beide Künstler gehörten einer nordgriechischen Schule an; erst später sei Alkamenes, indem er zu dem großen attischen Meister nachtraglich in die Schule ging, von Pheidias beeinflusst worden. In eingehender Untersuchung charakterisiert er das Wesen ihrer Arbeiten. Er vermisst im allgemeinen den geläuterten Geschmack, der die Parthenonwerke auszeichnet, im besonderen deren »spezifisch plastische Gesetzmäßigkeit, die von innen heraus gestalte, während uns hier der äußere, zufällige Schein entgegentrete, jenes Verständnis, »die materiellen Formen in die dem künstlerischen Stoffe adäquaten Kunstformen zu übersetzen« u. s. w. Wir sind weit entfernt, Brunn's Beobachtungen nicht als richtig anzuerkennen; aber wir behaupten, die stilistischen Eigenschaften der olympischen Werke bedeuten eine ganze Phase in der Entwicklung der griechischen Plastik, ohne deren Vorausgang die Skulpturen des Parthenon und des sog. Thesien einfach undenkbar sind. Ihr Grundzug ist ein ernster, zum Teil derber und harter Naturalismus, der die physische Aktion seiner Typen noch nicht ruhig, ihre Ruhe noch nicht lebendig genug darstellt, sondern so, wie sie die gesunde, schlichte, noch auf keine Schönheitsgesetze bedachte Natur zur Darstellung bringt: der Gesichter produziert, die noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkt empfindsam in die Welt hineinschauen, sondern naiv, derbfrisch, etwas unbändig in der Erregtheit, etwas dumpf in der Ruhe; der Draperien darstellt, mehr oder minder verworren, wo sie vom Körper gelockert niederfallen oder schon liegen, mit allzu nüchterner Treue, wo sie genäht oder geheftet am Leibe hängen, mit mannigfaltigem, aber immer etwas klebendem und fesselndem Wurf, wo sie als Himatis den Körper umfließen sollten, mit Verlegenheitsfalten, wo, wenn ganz naturgemäß verfahren würde, die Ränder denn doch zu langweilig geradlinig am Körper hinlaufen würden (Alpheios u. a.); kurz, der die Dinge unverfälscht mit allzu großer Ehrlichkeit, als daß wir nicht hier und dort verletzt würden, noch zu wenig bekümmert darum, ob sie so unserem Auge auch wohlgefallen, wiedergibt.

Was aber die Zeichnung oder die Arbeit des Meißels anlangt, so bleibt dieselbe noch fühlbar hinter der Natur zurück (gepoliertes Fleisch, dicke Augenlider, lederartige Wollstoffe, zu steifes und rippiges Linnen u. dergl.), da sie in dem Stein bloß getreu reproduziert, was die Natur zeigt, statt darüber hinaus zu gehen und so dem Stein erst eine stoffentsprechende Wirkung abzuwirken.

Das alles ist weit mehr als bloße malerische Auffassung, stellt vielmehr alle Merkmale einer eigenen Kunstweise dar, wie wir sie längst schon als Vorläuferin der Parthenonwerke hätten voraussetzen sollen. Das großartige Verdienst derselben einem anderen als Pheidias anzuschreiben, verbietet die angeführten Nachrichten, verbietet der Ruhm des Mannes. Hier erkennen wir ihn und seine Schule mitten in der Entwicklung, wahr und groß zugleich in der Auffassung, aber noch etwas befangen und hart, in den Parthenonwerken auf dem Gipfel technisch-stilistischer Potenz und bereits huldigend einem neuen Gesetz, der Schönheit. Zeustempel und Parthenonskulpturen sind Früchte eines und desselben Baumes, dort noch etwas herb und sauer, hier vollreif. Das also betrachten wir als das Hauptergebnis der olympischen Ausgrabungen auf plastischem Gebiete, daß sie lehren, wie Pheidias mit der archaischen Tradition aufräumte, und gegen die Mitte der dreißiger Jahre des 5. Jahrh. v. Chr. die Parthenonwerke möglich geworden sind.

Nike des Paionios (Abb. 1287 S. 1082 nach Funde Taf. XVI).

Als Basis diente keine Säule, sondern ein dreiseitiger Pfeiler mit Fuß- und Deckgesims, der sich in mehreren Stufen verjüngte und eine Gesamthöhe von ca. 4,60 m erreichte. Vgl. Ausgr. Bd. II Taf. XXXIV, wo das Gesicht der Nike jedoch der Inschriftseite zugekehrt zu denken ist. Den Pfeiler hat der Künstler vorgezogen, weil derselbe mehr als Denkmal für sich aufgefaßt werden konnte denn als Stütze der Figur, die bloß von ihrem Flügelpaar getragen durch die Lüfte schwebend erscheinen sollte, während die Säule durch ihre Gestalt sich sofort als Trägerin verkündigt hätte. Das ganze Denkmal ist eben nicht als Nikestatue auf hoher Basis zu betrachten, sondern als Trophon von einer Nike bekrönt. Die Schilde, die an dem Pfeiler angebracht gewesen zu sein scheinen, bekräftigten diese Vorstellung. Dreiseitig, nicht vierseitig, ist der Pfeiler gemacht worden, aus Rücksicht auf das geringere Volumen und Materialersparnis.

Über das Deckgesims des Pfeilers fliegt (nach links gerichtet) ein Adler hinweg. Den Flug desselben kreuzt der Flug der Göttin. Ihre Füße streben, der linke voran, nach unten, vor dem Adler und dem Pfeiler vorbei zur Erde.



Die materielle Bildbasis, das Marmorstück, welches den Adler von dem Deckgesims trennte und so diesen selbst schwebend erscheinen liefs, ist charakterlos konturiert. Sie wird, als das Tier noch seine Metallverkleidung hatte (Malerei ist höchstens für den Kopf vorauszusetzen), in der Vorderansicht (wenigstens von unten) gar nicht bemerkbar gewesen sein.

Gleich einem Gewölk, aus dem sie selber leuchtend hervortritt, folgt der Göttin ihr Gewand, vom Luftzug zurückgepeitscht, in die Höhe gehoben und ausgebreitet.

Die Kunst kann den Menschen fliegende darstellen als den Vogel, sie mufs ihm nur Draperie geben; je mehr, desto vorteilhafter, so lange die Draperiemassen nur nicht zur Hauptsache werden, sondern von der Figur beherrscht erscheinen, sich metrisch wohl gliedern und gruppieren und mannigfaltig in der Zeichnung gestalten lassen. Man liest und hört häufig das Darstellen von schwebenden Gestalten als Vorrecht der Malerei und der Reliefkunst hingestellt und die Behauptung, die statuarische Plastik begabe sich, wenn sie sich an derartige Werke mache, in ein ihr nicht zukommendes Gebiet. Wir teilen diese Anschauung nicht. Die statuarische Kunst, die mit der Schwere ihres Materials und den statischen Gesetzen zu rechnen hat, erreicht in dieser Richtung nur nicht so viel als jene Künste, die auf der Fläche darstellen, aber auf ihrem Gebiete ist sie, wenn sie den Flug darstellt, so weit sie es eben vermag, so gut wie jene. Oder soll es einer Kunst verwehrt sein, das ihr äufserst Mögliche zu leisten? Paionios hat es gethan. Seine Vollgestalt fliegt trotz einer gemalten oder reliefierten Fufse und unterer Teil der Draperie erscheinen nicht über einer Stützfläche, sondern vor derselben, also nicht anders als in dem Relief auch; im übrigen hat der Künstler keiner einzigen fremden oder künstlichen Stütze bedurft, sondern dieselben alle aus durch die Situation bedingten Motiven gewonnen. Sein Werk ist so plastisch als irgend eines; es gibt blofs das Äufserste, was die Plastik zu leisten vermag, die ganze Plastik, nicht etwa nur die Steinplastik, denn das erhöht noch das Verdienst des Paionios, dafs er in Stein leistet, worüber auch die Bronze nicht hinausgekommen wäre. Hieran erkennt man den in Marmorarbeit ergrauten Meister.

Paionios' Nike ist mit einem dorischen, an der rechten Seite (der Figur) offenen Chiton bekleidet und trägt dazu noch ein Himation. Dieses (in unserer Abb. sind links v. Besch. Reste davon zu sehen) hielt sie mit beiden Händen, mit erhobener Linken und gesenkter Rechten, fest und zog es hier mehr, dort weniger an oder um sich. Wie ein an den genannten beiden Punkten befestigtes Segel blähte es sich hinter der Gestalt in mächtigen Falten auf und diente so

zugleich als Gegengewicht zu dem etwas nach vorne geneigten Körper. In die Rechte haben wir noch ein Attribut, die Palme, zu ergänzen.

Die Draperie des Chiton läfst den rapiden, schief nach unten gehenden Flug erkennen: der Wind prefst das Kleid, Flächen bildend; an den Körper, stöfst aber auch das ganze rechte Bein entlang eine seichte Welle hinter der anderen bis an den Schofs hinauf; er wirft es in tiefgehenden Wogen zurück, breitet es aber auch zugleich aus. Wie ist ferner die Nacktheit des fast männlich starken, schön geformten linken Beines zu erklären? Die Göttin trägt nicht etwa zwei durch Gurt und Spange zusammengehaltene Fetzen, wie man wohl gemeint hat, sondern einen rechtschaffenen Chiton. Allein diesen Chiton hat der Wind, weil der Flug nach unten geht, über das ganze linke Bein bis an den Schofs hinaufgelegt und dann die frei gewordene Masse nach hinten geweht, so dafs der bei ruhigem Stande untere Rand des Chiton oben am Schenkel sitzt. Schon die Flügelfigur aus Delos, die man mit der Künstlerinschrift des Mikklades und Archeinos in Verbindung gebracht hat, enthält den Grundgedanken dieses Motivs. Der Chiton ist gegürtet; den Gurt stellte erodeme ein Metallreifen dar. Der unter denselben hinabreichende Rückschlag des Kleides war vom Winde in die Horizontale emporgehoben und etwas zur Seite geweht (die Abb. zeigt kaum mehr als die Bruchstelle). Auch hinten lag das entsprechende Stück fast horizontal nach rückwärts und wurde so zur Mittelstütze des Himation, eine Methode, die schon in einer Giebelfigur des Parthenon vorkommt. Das alles that der Wind; die Göttin selbst aber hat das linke Schulterstück des Chiton entnostelt, so dafs es niederfiel und den jungfräulich kräftigen Busen entblöfste.

Die Chitondraperie mit ihren leichteren, bewegteren Falten bildete einen schönen Gegensatz zu der Schwere des Himation; dadurch, dafs ein Teil auf dem Körper anliegt, der andere frei weht, ist das Hefidunkel des Chiton selber wieder ein zweiteiliges, und in der anliegenden Partie schliesslich haben wir wieder drei variierte Abteilungen zu unterscheiden, jene am Bein, die gerundeten Flächen auf dem Leib und die lockeren Vertikalfalten zwischen Brust und Gürtel. Erhöht wird diese Mannigfaltigkeit noch durch die teilweise Entblöfung.

Was die Ausführung anlangt, so ist derselbe Grundsatz eingehalten wie in den Giebelfiguren, in den Partien nämlich, die dem Auge des Beschauers näher kamen, mehr Detail und dieses fein ausgearbeitet zu geben, in den entfernteren und weniger exponierten das Detail zu sparen und nur die Hauptzüge kräftig zu betonen.

Paionios hat viel gelernt seit der Zeit der Tempelskulpturen; aber er ist der alte geblieben. Man erkennt ihn, worauf wohl Brunn zuerst aufmerksam



gemacht hat, recht gut an einer Reihe von Draperieformen, und auch das erhaltene Kopfstück erinnert durch sein breites Doppelband und die Behandlung des Haars noch an die Köpfe jener älteren Werke.

Die Konzeption verdient das Lob, das ihr schon so reichlich gespendet worden ist. Doch sie ist keineswegs so ganz des Paionios. Pheidias hat ihm den Grundgedanken gegeben. Die erste Nike  $\epsilon\pi\iota\tau\eta\ \kappa\iota\upsilon\iota$  war dessen Nike auf der Hand der athenischen Parthenos. Wie dort zwischen Bild und Säule oder Pfeiler die Hand der Athena sich schließt, so hier der König der Lüfte.

#### Werke der zweiten Blüte.

Hermes des Praxiteles (Abb. 1291, 1292, 1293 S. 1084 ff. nach Ausgr. Bd V Taf VIII und Funde Taf. XVII XVIII).

Eine Beschreibung des Werkes eröffnet den Artikel Praxiteles. — Über den Fund vgl. oben S. 1103; über die Basis (1,430 m hoch) Ausgr. V, 9 (Freg).

Der Stein atmet und empfindet. Kraft und Elastizität, Grazie und Männlichkeit, höchste Naturwahrheit und höchste Idealvorstellung haben sich in bis heute einziger Art harmonisch vereint in diesem Bilde, das nicht bloß in Museen aufgestellt zu werden verdient, sondern auch in Turnschulen, Gymnasien u. dergl. der männlichen Jugend zum Vorbild. Unübertrefflich ist die Zartheit der Umrisse.

Höhe 1,61 m. Parischer Marmor. Kleinere wenig in die Augen fallende Partien (Gesäß des Dionysos, Draperiestück außen an der Hand des Hermes) waren angestrichen. Die Rückseite ist im Hinblick auf den Aufstellungsort der Statue unausgeführt geblieben. Auch das Haar ist nur vorne vollendet, auf dem Scheitel und am Hinterkopf bloß skizziert, freilich meisterhaft und etwas ausführlicher als der Rücken. Eine schmale, in ihrem Kontur unbestimmte Vertiefung zwischen Haupt- und Nackenhaar hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, Hermes habe einen Kranz von Metall getragen. Wir sind nicht davon überzeugt. Es ist nicht einzusehen, weshalb zur Befestigung desselben gerade im Nacken eine Rille nötig gewesen sein soll, nicht aber vorne; überdies wäre das Bild des Praxiteles wohl die erste Hermesstatue, die einen Kranz getragen haben würde. Dagegen ist in der griechischen Kunst üblich, Haupt- und Nackenhaar scharf zu scheiden, so daß die genannte Rille auch ohne Annahme eines eingefügten Gegenstandes sich wohl erklärt. Auffallend ist die Stütze zwischen der linken Hüfte des Hermes und dem mit der Chlamys desselben verkleideten Baumstamm. Sie war keineswegs, wie man gemeint hat, nur für den Transport der Statue nach Olympia bestimmt, wo sie wegzunehmen übersehen worden wäre, sondern im Interesse der Festigkeit des Werkes geboten. Sie hatte den Zweck, den Druck der Stein-

masse des Oberkörpers entsprechend zu verteilen, insbesondere das linke Bein, das Spielbein war, so weit als möglich materiell zu entlasten. Wir treffen eine derartige Querstütze daher regelmäßig in Fällen analoger Disposition (z. B. Repliken des Sauroktonos, des praxitelischen Satyrn, Vatikanisches Exemplar der knidischen Venns). Ganz hätte sie nur vermieden werden können, wenn man die Marmormasse teilweise unmittelbar von dem Beine an hätte stehen lassen, womit aber die Schönheit des freien Außenkonturs des linken Beines verloren gegangen wäre und das Beiwerk zu viel Raum gewonnen hätte. Von einigem Interesse ist, daß Praxiteles die Querstütze nicht als vorspringenden Ast der als Baumstamm charakterisierten Hauptstütze behandelt hat, sondern als Rest des Marmorblocks. Wir finden nicht, daß diese völlig neutrale Verbindung weit günstiger wirke als ein gegen die Hüfte vorspringender Ast gethan hätte. Dem kunstgewöhnten Menschen sind beide Hüften, Steinwürfel oder Ast, in gleicher Weise unanstößig; der Ast aber würde den Vorzug der Harmonie gehabt haben<sup>1)</sup>. Er ist jedoch hier vermieden, offenbar weil unmittelbar über der betreffenden Stelle abermals ein Vorsprung nötig war, welchen anders denn als Ast zu charakterisieren nicht anging.

Man erklärt gegenwärtig, wie es scheint, ziemlich allgemein, das Motiv der Gruppe dahin, Hermes habe in seiner verloren gegangenen Rechten einen Gegenstand gehalten, nach dem Dionysos mit ausgestreckter Linken lebhaft verlange, und dieser Gegenstand sei analog anderen Darstellungen eine Traube gewesen. Dem gegenüber dürfte es gut sein, an das Tatsächliche zu erinnern. Hermes hat sein Haupt zwar nach links gewendet, aber nicht zu seinem Pflegling hinüber; er hat es auch leise geneigt, aber nicht zu jenem hinab; sein Blick trifft ihn in keiner Weise, wir könnten uns diese Kopfhaltung auch ohne Beigabe des Dionysos denken. Anders dieser. Er hat sich mit seiner linken Flanke gegen Hermes vorgedreht und bietet so dem Beschauer vornnehmlich Seite und Rücken; er neigt das Köpfchen stark heraus und hebt den Blick empor. Diese Gegensätze von Ruhe und Lebendigkeit, von verschiedenen Ansichten sind schön; der Künstler hat sie gewollt und wird wohl auch im Stande gewesen sein, sie zu begründen. Als Begründung aber können wir die Darstellung des Hermes mit einem zur schließlichen

<sup>1)</sup> Die Querstütze hat übrigens (wie auch sonst) eine gewisse ästhetische Bedeutung; wir stimmen Brunn bei, daß der Künstler mit ihrer Hilfe die zwischen Körper und Stamm von oben nach unten klaffende Spalte für das Auge gewissermaßen überbrückte oder in zwei Partien auf zwar ungleiche zerlegte.



Übergabe an Dionysos oder zur Erheiterung des selben bestimmten Gegenstände nicht anerkennen. Es wäre und bliebe gezwungen, dass Hermes dabei seine Aufmerksamkeit nicht auf den Kleinen konzentriert hätte, was man auch zur Beschönigung sagen müßte. Die Annahme einer Weintraube, eines Geldbeutels, von Krotalen wird also dem Gegebenen keineswegs gerecht. Andererseits kann die Bewegung des Armes, der nach dem Rhythmus des Ganzen mit seiner unteren Hälfte stark gegen den Kopf einwärts gebogen und diesem mit der Hand ganz nahe gewesen sein muß — Schaper's Restauration können wir in diesem Punkte nicht gutheissen, noch viel weniger freilich eine solche mit dem Thyrsos —, doch nur auf Dionysos Bezug gehabt haben. Ein ähnliches Verhältnis wie das der bekannten Gruppe von Herakles und Telephos (Vatikan, Museo Chiaramonti) ist hier ausgeschlossen. Wir denken uns daher Hermes als Mundschenk des kleinen Weingottes; dieser wird in seiner Linken einen Kantharos gehalten haben, der ihn kennzeichnete, jener ein Rhyton, aus dem er mit erhobener Rechten einsog. Dessen Vorgange scheint uns das Verhalten von Kind und Pfleger vollkommen zu entsprechen.

Jugendlicher Herakles (Ausgr. Bd. V Taf. XX S. 13 f., Treu; Bötticher, a. a. O. Taf. XVI S. 244), etwas unter Lebensgröße, gefunden bei der Osthalle des großen Gymnasion.

Den Herakles kennzeichnen die Wundlung und der Ausdruck des Kopfs, insbesondere der Blick (in dem Treu treffend das γοργόν konstatiert) und das kurzgeschorene, krausgelockte Haar, das von einem schlichten Bändchen umwunden ist.

Das Werk gehört in die zweite Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Es ist auf die «nahe Verwandtschaft» des Kopfes mit jenem des praxiteleschen Hermes aufmerksam gemacht worden.

Bronzekopf eines Olympioniken (Abb. 1296a, 1296b S. 1087 nach Funde Taf. XXIII. Vgl. Ausgr. V, 14, Treu), lebensgroß, gefunden im Norden des Prytaneion.

Es ist ein verwegener Mensch, dessen Porträt die Erde uns hier wiedergeschenkt hat. Nicht Begungen der Seele haben diese charakteristischen Züge aus- und verbildet, sondern fortgesetzte physische Erregungen und ein trotziger, fast brutaler Sinn. Die verschwollenen Ohren zeigen den Faustkämpfer oder Pankratiasten, den olympischen Sieger der Zweig im Haar, von dessen angelöteten Kotinosblättchen sich Spuren erhalten haben.

Wenn es wahr ist, daß jene Porträts die besten sind, die nicht bloß die Züge und den Charakter eines bestimmten Individuums, sondern auch den Charakter einer bestimmten Menschenklasse in einer bestimmten Zeit treffend und kunstreich wiedergeben, so daß das Werk zum historischen Denkmal wird,

so steht das Bild dieses Kampfhähne auf der höchsten Stufe der Kunst.

Die Augen waren eingesetzt, die Augenbrauen fein ausiseliert, ebenso das wunderbare Gufewerk der Haupt- und Bartlocken, von denen jede ein Individuum ist so lebendig und trotzig wie der Mann selbst.

Wann innerhalb des 3. Jahrh. und des letzten Drittels des 4. Jahrh. v. Chr. das Werk geschaffen worden sei, ist einstweilen nicht sicher zu bestimmen. Es entspricht dem, was wir von der Kunst des Lysippos und seines Bruders Lysistratos durch Bild und Wort wissen, so wohl, daß es nicht gar weit in das 3. Jahrhundert hineindatiert werden darf.

### Spätgriechische Bildwerke.

So gering die Auswahl ist, die wir von den zu Olympia gefundenen spätgriechischen Skulpturen geben, eines bekundet auch sie sofort, den kopistischen Charakter der römisch-griechischen Kunst.

Aphrodite (Abb. 1294 S. 1087 nach Funde Taf. XIX A; vgl. Ausgr. V, 15, Treu; Bötticher a. a. O. Taf. VII S. 343), zwei Drittel Lebensgröße, gefunden in dem Leonidalon.

Dieses stimmungsvolle Köpfchen mit dem schwach-lenden Mund und dem zärtlichen Blick, der flach gebogenen glatten Stirn, den runden, zarten Wangen, dem feinen Kinn und dem geschmeidigen Haar ist die liebegewährende und liebebegehrende knidische Göttin des Praxiteles. Vergleiche die leider etwas mißglückte Abb. (1557 S. 1405) der Münchener Replik und Brunn's Exegese zu der Statue, Beschreib. d. Glyptoth. 131. — So zärtlich als der Ausdruck des Antlitzes ist die Haltung des Kopfes auf dem Halse. Der vatikanischen Replik fehlt dieser Vorzug.

Treu geht zu weit, wenn er meint, die Kopie gehöre nach Stil und Technik unzweifelhaft der Zeit und Schule des Praxiteles selbst an. Wir setzen den Kopf in die Diadochenperiode, nicht später, aber auch nicht früher wegen der eleganten, sozusagen düftigen Behandlung der Gesichtsformen sowohl als insbesondere des Haares, wie sie häufiger an Werken jener Zeit vorkommt.

Weibliche Gewandfigur (Abb. 1297 S. 1088 nach Ausgr. Bd. II Taf. XXVII, 3), ohne Kopf, gefunden in der Exedra des Herodes.

Replik einer Draperiefigur, die durch die ungewundene Noblesse ihrer Haltung, durch den ruhigen und wohlgefällig großen Gang ihrer Hauptumrisse, durch die unvergleichlich geschmackvolle Komposition der in den reichsten und anmutigsten Rhythmen bewegten Faltensymphonie alle weiblichen Draperiefiguren des Alterthums besiegt. Die Schöpfung ist in einer großen Menge von Wiederholungen auf uns gekommen; Olympia hat dieselbe um sechs weitere Exemplare vermehrt, darunter eines — nicht gerade



das beste — mit der Künstlerinschrift eines Aulos Sextos Eraton aus Athen (vgl. Löwy a. a. O. 334). Dergleichen Figuren sind in den Ateliers häufig auf Vorrat gehalten worden, so daß auf Bestellung nur die Porträtbüste gemacht und eingesetzt zu werden brauchte, wie an den Repliken: Ausgr. Bd. IV Taf. XIV, L 2 und auch aus unserer Abb. 1299 S. 1088 zu erkennen ist.

Die Schöpfung ist gewiß von Anfang an Porträtstatue gewesen, obgleich mehrere Kopisten sie durch Attribute in der Linken zur Ceres gemacht haben<sup>5)</sup>. Sie ist attisch und muß einem der großen, Praxiteles gleichzeitigen oder nur wenig jüngeren Meister angehören. Faßt man nur das Ganze ins Auge, so scheint die Figur für Marmor konzipiert; betrachtet man aber die Feinheit der Faltenkörper und die Art ihrer Gruppierung, so möchte man sich eher für Bronze entscheiden.

Die vorliegende Wiederholung dieses Denkmals feinsten attischen Geschmacks gibt uns einen Beleg dafür, mit welcher Präzision der griechische Meißel im 2. Jahrh. n. Chr. noch arbeitete. Das Exemplar ist um nichts geringer als das wohlbekannte schöne Dresdener (wo das Himantion über das Hinterhaupt hinaufgezogen ist) aus Herkulaneum.

Faustina, die jüngere, die Gemahlin des Marc Aurel (Abb. 1299 S. 1088 nach Funde Taf. XXV B. Vgl. Ausgr. V, 15, Treu. Die Inschrift dazu: Arch. Ztg. 1877 S. 101, Dittenberger), gefunden in der Esedra.

Das Kopfstück ist separat gearbeitet und war eingezapft. Auch dieser Frauentypus hat sich in römischer Zeit der höchsten Schätzung erfreut und ist in einer Menge von Exemplaren erhalten. Wir stellen ihn nicht so hoch wie den vorigen, trotz des äußeren Lebens — die linke Hand nimmt das Himantion fest, die rechte steht im Begriff, es über die Schulter zu werfen —, das ihn auszeichnet.

<sup>5)</sup> Man verwechsle das Werk nicht mit einer ähnlichen, aber weniger vollkommenen und wohl auch etwas jüngeren Schöpfung, die gleichfalls als Ceres benutzt vorkommt: Clarac 430, 775 (Vatican, Gall. d. Candel).

Das Original ist auch hier attischen Ursprungs und kann sehr wohl von demselben Künstler sein. Die Proportionen zeigen, daß ein Mädchen, keine Matrone gemeint ist. — Eine sehr ähnliche Konzeption ist die ebenfalls in Repliken existierende Polyhymnia der vatikanischen Museengruppe: Visconti Pio Clem. I, 23. Clarac 527, 1092 A.

Wie die besprochenen Typen in Olympia an einer und derselben Stelle zusammen reproduziert gefunden worden sind, so auch im Herkulaneum. In dem herkulanischen Exemplar (zu Dresden) steht der Kopf wegen der idealeren Frisur nicht in dem Widerspruch zu dem Draperiestück wie hier, wo das haushackene, perrückenartige Haar denn doch zu grell absticht gegen die Poese der Gewandung.

Opfernde Frauengestalt (Abb. 1298 S. 1088 nach Funde Taf. XXVA. Vgl. Ausgr. Bd. III Taf. XX Bd. IV S. 13 Anm. Bd. V Taf. XXIII S. 14. Böttcher a. a. O. Taf. XVIII S. 41f), gefunden vor dem Hermaion, Werk des Dionysios, des Sohnes des Apollonios aus Athen (Arch. Ztg. 1879 S. 147. Löwy a. a. O. 331).

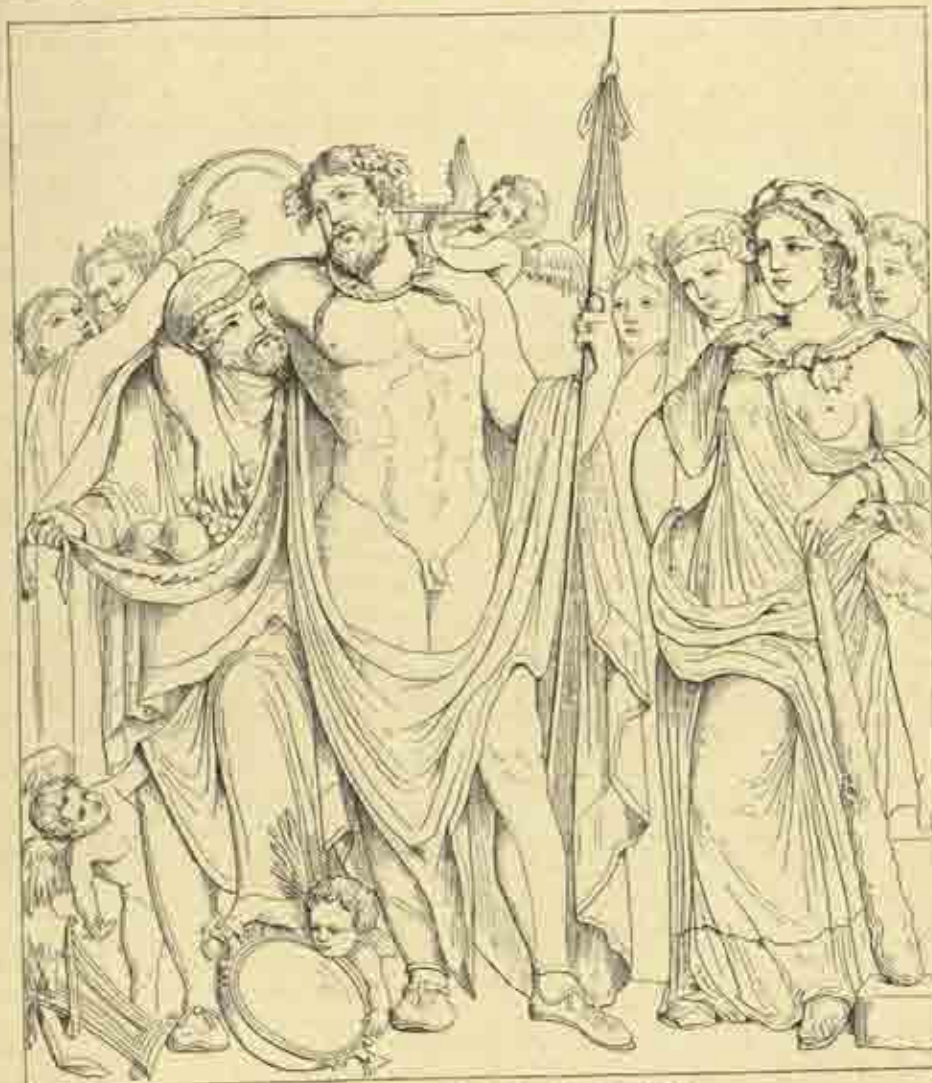
Als Opfernde bezeichnen wir die Gestalt wegen des über den Kopf gezogenen Gewandes und der voraussetzenden Aktion der Arme. Die Linke ist mit einer Weihrauchkapsel zu ergänzen, die Rechte vorgestreckt, um von dem Weihrauch auf die Pfanne zu streuen.

Auch dieses Werk darf nicht als Erfindung des an der Plinthe eingeschriebenen Künstlers betrachtet werden. Eine nur in Kleinigkeiten abweichende Replik ist die aus Pompeji stammende Statue der Livia in Neapel (Clarac 218, 2342 A. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. LVIII, 370). Die Schöpfung steht weit zurück hinter den beiden vorherbesprochenen. Man erkennt, wie die Kunst an Gestaltungskraft verloren hat und sich bereits hofmeistern läßt von der Natur bzw. dem Modell, im ganzen zufrieden damit, das, was dieselbe bietet, getreu und technisch vollkommen wiedergeben. Zu einer genaueren Zeitbestimmung des Originals fehlen uns sichere Merkmale; das Exemplar selbst gehört in die frühere Kaiserzeit.

[A. Flasch.]

**Omphale.** Eine lydische Göttin, halb kriegerisch, halb weichlich, eine Art von Semiramis, wird in artiger Fabel mit dem mannhaftesten aller Helden, dem (lydischen Sonnengotte) Herakles, zusammengebracht. In der späteren pragmatisierenden Erzählung mußte sich Herakles zur Buße für einen Totschlag durch (den gleichfalls lydischen) Hermes an die Königin

namentlich in hellenistischer Zeit, die Künstler zu neuen Motiven teils humoristischer, teils lasciver Natur anregen. Gemälde dieser Art erwähnt u. a. Lucian. hist. conscrib. 10: *εὐρασκῖναι γὰρ σέ που εἰκός τετραμένον [τὸν Ἡρακλῆα] τῇ Ὀμφαλῇ δουλεύοντα, πᾶνι ἄλλοκοτον σκευὴν ἐσκευασμένον, ἐκείνην μὲν τὸν λόντα αὐτοῦ περιβεβλημένην καὶ τὸ εὖλον ἐν τῇ χειρὶ*



1892 Herakles und Omphale. (Zu Seite 1106.)

verkaufen lassen, welche ihn nun als ihren Sklaven in Weiberkleider steckt und mit den Mägden spinnen läßt. So ergab sich eine von den griechischen Dramatikern in der Komödie und im Satyrspiel ausgesponnene und humoristisch behandelte Situation, aus welcher spätere Römer moralischen Extrakt zu ziehen suchten. Herakles in Weiberkleidern und Omphale mit Keule und Löwenhaut nebst den sich daraus weiter entwickelnden Szenen, das taufete auch,

Denkmäler d. klass. Altertums.

ἔχουσιν ὡς Ἡρακλῆα δέθεν οὖσαν, αὐτὸν δὲ ἐν προκτώτῃ καὶ πορφυρίδι ἑρία φαίνοντα καὶ πατιόμενον ὑπὸ τῆς Ὀμφαλῆς τῇ σανδαλίῳ· καὶ τὸ θέαμα αἰσχρόν, ἀφροσύνα ἢ ἐσθῆς τοῦ σώματος καὶ μὴ προσιζήνουσα καὶ τοῦ θεοῦ τὸ ἀνδρῶδες ἀσχημόναυς καταβληνόμενον. Auch unter den erhaltenen Darstellungen ist die bedeutendste ein pompejanisches Gemälde, welches Jahn in Berichten d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1855 S. 215 ff. ausführlich erläutert hat.



woraus wir hier nebst Abb. 1302 (nach Taf. VI) einen kurzen Auszug geben. — Den Mittelpunkt des Bildes nimmt (in lebensgroßer Figur) Herakles ein, dessen gewaltige Gliedmassen vom sinnlichen Genuß sichtlich erschlaft sind. Der Held hat das Haar mit Weinlaub bekränzt, um den Hals schlingt sich ein Trinkerschmuck aus Bändern und Blumen (ὀμβάλιον Athen. 657D), am Finger trägt er einen Ring, um die Knöchel goldne Reifen, an den Füßen goldgestickte weiße Schuhe. Um den Leib hängt ein Purpurmantel mit Goldsaum und grünem Unterfutter. In der linken Hand führt der müde Held einen dünnen behauerten Stab, mit dem rechten Arm stützt er sich (wie der trunksene Dionysos) auf den Hals seines Begleiters. Sein großes Trinkgeschloß, der Skyphos, ist ihm entsunken und ein Eros bemüht sich vergeblich ihn zu heben. Daneben liegt sein Köcher am Boden. Statt kriegerischer Töne vernimmt er jetzt mit einem Ohr die Doppelflöte des neckischen Eros, vor dem andern läßt eine bacchantische Dienerin mit der Handtrommel. Der alte Diener mit blondem Haar und Bari, auf den er sich stützt, zeigt in Gesichtszügen und Haltung orientalischen Charakter; der Turban und die Ohrringe machen dies noch sicherer (Plin. XI, 37, 50: *in oriente quidem et viris aurum gestare eo loci decus existimatur*; vgl. Xen. Anab. III, 1, 31. Dio Chrys. 32, 3. Petron. 102: *perhinde aures ut imitemur Arabes*. Plant. Poen. V, 2, 21 (von den Poniern): *incedunt cum anulatis auribus*. Plut. Cic. 26). Er führt in einem als Basch benutzten Rehfelle Granatapfel und Trauben. Ein schalkhafter Eros, der mit der Linken des Alten Gewand hebt und darunter schauend, mit der Rechten die Geberde des Erstannens macht, bestätigt die geistreiche Vermutung Jahns, daß der Alte nicht etwa ein Eunuch, sondern der asiatische Priapos ist (man vgl. den betr. Art.), welchem der Schurz mit Früchten vortrefflich eignet. — Auf der andern Seite des Gemäldes steht Omphale, schön und kräftiggebildet, mit Untergewand und gelbem, blau gesaumtem Mantel bekleidet, über den sie das Löwentell geworfen und vorn geknotet hat, dessen Kopfstück ihr Haupt deckt. Sie trägt Armspangen und Fingerring, aber statt der Schuhe nur Sandalen, die schwere Keule lenkt sie spielend mit der Hand, indem sie ihren Arm auf das hochaufgesetzte Knie eines hinter ihr stehenden Jünglings stützt. Links von ihr erscheinen zwei ihrer Frauen, bacchisch bekränzt, von denen die verschleierte fast mitleidig auf den gezähnten Helden blickt, während Omphale sichlich triumphiert. — Man vergleiche zu dieser Darstellung die ohne Zweifel aus der Anschauung von ähnlichen Kunstwerken hervorgegangenen Schilderungen: Dio Chrys. 32, 94; Joann. Lyd. mag. III, 64; Herodian. I, 14, 8; Aristoph. Ran. 45 ff.; Ovid. Heroid. IX, 55 ff.; Seneca. Hippol. 317; Here. fur. 465; Tertullian. de pallio 4; Ovid. Fast.

II, 311 ff. — Die zahlreichen Erwähnungen des spinnen den Herakles (Seneca. Hippol. 323; Prop. IV, 11, 16; V, 9, 47; Stat. Theb. X, 641 u. a.) werden vortrefflich durch ein Mosaik im capitolinischen Museum illustriert (Mus. Cap. IV, 19; Millin, G. M. 118, 454). Im Vordergrund dieses Gemäldes fesseln Eroses einem Löwen, gewissermaßen die Moral der Geschichte andeutend, die Darstellung erinnert an Plin. 36, 41. Aus Marmor besitzt man in Neapel eine fast lebensgroße Gruppe der beiden Figuren von mehr humoristischer Auffassung (Gerhard, Ant. Bildw. 29) und noch einen fast kolossalen Herakles derselben Art. Beide schmausend von Erosen umgeben auf einem pompejanischen Wandgemälde (Rochette, Choix de peint. 19). Marmorrelief in Neapel (Millin, G. M. 117, 453). Omphale allein als Marmorbüste mit Löwenhaut, Stolz und Hoheit ausdrückend, Bouillon II, 67 u. sonst; daneben zahlreiche Gemmen, früher oft fälschlich Iole benannt. Auch die Kaiserin Julia Domna findet sich als Omphale in Rom (Clarac 965, 2484). [Bm.]

**Opfer.** Wir werden hier nicht das umfangreiche Kapitel von den Zeremonien bei Opfern zur Erörterung bringen, sondern nur einige bildliche Darstellungen vorführen und mit den nötigen Erläuterungen versehen. Schon Ofr. Müller, Archäol. § 423 bemerkt sehr treffend, daß Kultusfeierlichkeiten auf griechischen Reliefs und Gemälden einfach und zusammengezogen, auf römischen Bildwerken dagegen anständlicher und mit mehr Bezeichnung des Details vorgestellt werden. Jene Einfachheit entspricht der Ungezwungenheit und Natürlichkeit griechischen Gottesdienstes, wie sie sich schon im Gebete kundgibt (s. Art.); während der Römer sich mit peinlichen Formeln umgibt, strenge Ordnung einhält und an die Stelle der leichten Grazie eine steife Würde setzt.

Von griechischen Opfermännern, welche dem täglichen Leben entnommen sind, geben wir Abb. 1303, ein Vasengemälde nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 155, 2, welches von dem Herausgeber wegen eines beigeschriebenen Namens irrtümlich auf die Argonauten bezogen wurde, bis Flasch, Angebl. Argonautenbilder S. 22 ff. die richtige Deutung als ein Siegesopfer (wie die heraufliegende Nike und die Bekränzung aller Personen mit Lorbeer zeigt) fand. Der bärtige, bekränzte Opferpriester steht im Begriffe, die Libation in die Flammen des Altars zu gießen, über welchen gegen den Opferer gewendet eine heraufliegende Nike ebenfalls aus einer (hier wegen Beschädigung nicht sichtbaren) Weinkanne gießt; auf der rechten Seite des Bildes stehen zwei nackte Jünglinge, von denen der eine das Fleisch an den Bratspfannen über das Feuer hält, während der andre mit dem gleichen Apparat ruhig dahinter steht. Es folgt dann mit langem Himation bekleidet



ein Jüngling, welcher zu dem feierlichen Opfervorgange die Doppelflöte bläst. Der Name Ἀγρευτήρ, welchen man früher auf Jason bezog, hat nur die Bedeutung »Schiffsherr« (auf der ganz ähnlichen Darstellung bei Gerhard a. a. O. N. 1 heisst der Opferer Δολοφῆς) und kommt auch auf einer athenischen Grabsäule vor. — Andre Opferer sind gesammelt Arch. Ztg. 1845 Taf. 35. 36; Stephani, Comptes-rendu 1868 p. 129 ff.; Annali 1873 p. 69; Mon. Inst. IX, 53. Ein Böcksoffer Wieseler, Alte Denkm. II, 337. Für

lung gebräuchlich. Der opfernde Römer erscheint, sofern er nicht gerade als Krieger auftritt, in der Toga, deren großartiger Faltenwurf den feierlichen Eindruck der ausgezeichneten Statue noch wesentlich verstärkt, welche aus Venedig stammt (jetzt im Vatican) und hier (Abb. 1304) nach Photographie gegeben wird. »Der Kopf nebst einem Teile des übergezogenen Gewandes ist antik, aber nicht zugehörig (jedoch an sich vollkommen passend), ergänzt sind beide Hände mit der Schale; die Ergänzung der



1303 Griechisches Stiersopfer. (Zu Seite 1103.)

die besonderen Gebräuche der Reinigungsopfer vgl. Art. »Melampus« S. 912 Abb. 988 und »Orestes« S. 1117 Abb. 1314.

Während auf griechischen Bildwerken die Handlung beim Schlachten des Opfertieres kaum je anders dargestellt ist, als in dem Idealbilde der stieropfernden Siegesgöttin (s. Art. »Nike« oben S. 1018), finden wir auf römischen Reliefs die Ausweidung zum Zweck der Eingeweideschau (*haruspicium*), z. B. Clarac pl. 195, 311. Die Verhüllung des Hauptes, welche der Römer bei jedem Gebete vornimmt, eine Andeutung innerer Sammlung und Abgezogenheit vom Irdischen, ist natürlich auch bei der Opferhand-

rechten ist gewiss richtig, die der linken fraglich. Friederichs, Bansteine I, 504, welcher ebendas. Bd. II S. 453 ff. eine ganze Anzahl ähnlicher Bronzen des Berliner Museums aufführt, deren Charakter als Weihgeschenke unzweifelhaft ist. Vgl. die Statue Hadrians auf dem Capitol bei Clarac pl. 945, 2422. — Die Bedienung beim römischen Opfer fällt den Opferknaben zu, den sog. *camilli* (καμῖλοι Dion. Hal. II, 227), in älterer Zeit durchaus nur edlen und freigeborenen Knaben, bei denen sittliche Reinheit die Bedingung, Schönheit und Anmut eine gern gesehene Eigenschaft war. Das ideale Bild eines solchen auf der Grenze des Jünglingsalters stehenden Knaben



tritt uns in der Erststatue auf dem Capitol entgegen (hier Abb. 1305, nach Photographie), die zu den schönsten und besterhaltenen antiken Gewandfiguren gehört. Die Figur hielt ursprünglich Opfergeräte in den Händen, wie deren Bewegung anzeigt, nämlich in der rechten die Schale (*patera*), die sie dem Opfern den grazios darreicht, die Weinkanne in der linken.

des Werkes. Nur bei der Beschauung des Originalen selbst bemerkt man die feine Verzierung der Ärmel naht und fein eingravierte Streifen an den Borten. Auch die Schuhe oder vielmehr Riemen sandals, welche die etwas dicken Füße bekleiden, sind mit Verzierungen bedeckt, welche ebenso wie die des Gewandes mit Silber eingelegt waren. — Vgl. einen



1304. Opfernder Römer. (Zu S. 107.)



1305. Römischer Opfernder

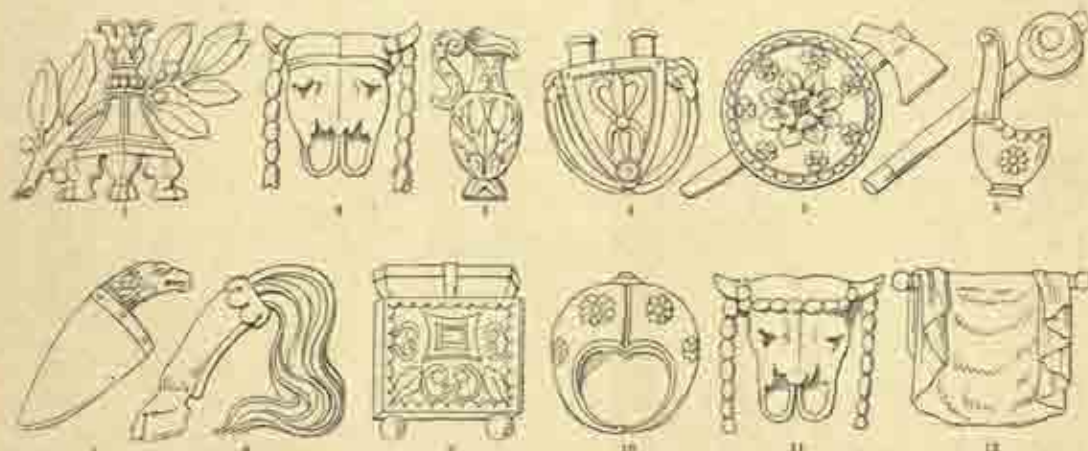
Das unzweifelhaft römische Werk aus dem Anfange der Kaiserzeit muß schon im Altertume Ruf gehabt haben, da sich mehrere Wiederholungen finden, z. B. in Florenz und Neapel (Mus. Borb. VI, 8). Wien (v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 15, 5 S. 109). »Die Figur ist mit höchster Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, und eine kleine Zuthat anmutiger Nachlässigkeit, die sich namentlich im Fall des Gewandes über dem Gürtel ausdrückt, erhöht sehr den Reiz

langgelockten und mit Lorbeer bekränzten Camillus, der das Weihrauchkästchen (*acerra*) trägt, bei Clarus pl. 218, 310; andre Mon. Inst. VI, 13; eine weibliche Camilla (?) ebendas. IV, 9 u. a. — Römische Opfer-szenen bei Clarus pl. 150; 151; eine besondere Art unter Art. »Suovetaurilia«.

Eine belehrende Zusammenstellung von allerlei Opfergerät besitzen wir in einem späten Relief auf dem sog. Bogen (*Janus*) der Wechsaler (*arcus*

*argenteus*) in Rom (auf dem Ochsenmarkte), welches wir Abb. 1306; nach Clarac pl. 220, 307 hier wiedergeben. Die einzelnen Gegenstände sind zum Teil auch durch Abbildungen auf Münzen bekannt. Wir sehen unter N. 1 einen kleinen Räucheraltar (*ara turicaria*, Verg. Aen. IV, 453), nebst einem Lorbeerzweig, da Lorbeer seiner reinigenden Kraft halber vorzugsweise zum Räuchern und zum Tempelschmuck diente. Unter N. 2 und 11 sind die bekannten Ochsenköpfe dargestellt (*bucrania* genannt, ohne alte Gewähr in dieser Bedeutung), welche sich nach der Sitte, die Kopfplatte der geschlachteten Opfertiere

heißt das Gerät und die Sache *περιπαρρηπίον*; dagegen ist das mittelalterliche *aspergillum* klassisch unbezeugt. Der Wedel kommt auch auf Münzen vor und zwar mit gewundenem Stiel; hier ist's ein Pferdefuß mit Pferdeshweif. Nach Koners Vermutung (Leben d. Griechen u. Römer S. 725) läßt sich diese eigentümliche, aber ganz passende Form aus dem Opfer des sog. Oktoberpferdes erklären (s. Preller, Röm. Myth. I<sup>2</sup>, 366). Das Weihrauchkästchen N. 9 (*acerra*, *custos turis* Ovid. Met. 13, 703) ist bei Opfern sehr oft dargestellt. Dagegen macht N. 10 Schwierigkeiten. Man hält die Figur für die Pel-



1306 Römische Opfergeräte

dem Gotte gleichsam als Beute darzubringen, so oft an Tempelskulpturen und Altären in plastischer Verzierung und mit den schmückenden Wollenbinden behangen angebracht finden. N. 3 ist eine Weinkanne zur Opferspende, ebenfalls sehr häufig in den Händen von Opferknaben. Man nennt sie gewöhnlich *praefriculum*, doch wird dies Wort bei Festus (*vas unum sine ansa velut pelvis*) als ein weites, ungehenkeltes Becken erklärt, würde also eher zu N. 5 stimmen. N. 4 sieht man als ein Futteral für Opfermesser an (?). Unter N. 5 ist das Opferbeil (*securis* Hor. Od. III, 23, 12) vereinigt mit der inwendig verzierten Schale (Becken, *pelvis*), welche zum Auffangen des Blutes diente. (Nicht *calathus*, welches eine irdene Schale bei den Opfern der Vestalinnen ist; *Acro ad* Hor. Od. I, 31, 11.) N. 6 zeigt die Schöpfkelle mit langem Stiel (*simpulum*, *cythus*) zum Ausschöpfen des Weines; daneben vielleicht den Hammer (*maius*) zur Betäubung des Opfertieres (Ovid. Met. II, 625; Suet. Cal. 32). In der zweiten Reihe steckt N. 7 das Opfermesser (*secespita* Suet. Tib. 25) mit zierlich als Adlerkopf gebildetem Griff in einer Lederscheide. Es folgt N. 8 der Weihwedel zur Besprengung. Über die Sitte des Besprengens (*aspersio*) vgl. Verg. Aen. II, 719; IV, 635; Ovid. Fast. V, 679. Im Griechischen

mütze des Jupiterpriesters (*flamen Dialis*) und der Salier, welche *albogalerus* heißt, aber auf einer Art. »Salier« abgebildeten Münze ein verschiedenes Aussehen zeigt. Das letzte Stück, N. 12, scheint ein Handtuch zu sein (*mappa*, *mantele*), dessen Gebrauch für Priester und Opfernende keines Beleges bedarf. [Bm.]

**Orestela.** Unter diesem der dramatischen Trilogie des Aischylos entlehnten Namen begreifen wir den Kreis der Bildwerke, welche auf den Mutttermord des Orestes und seine Verfolgung durch die Erinyen, ferner auf seine Entsühnung durch den delphischen Apollon und seine Freisprechung beim Areopag in Athen Bezug haben. (Über seine Fahrt nach Tauris s. Art. »Iphigmeia«.) Die große Popularität dieser von Homer bis zu den spätesten römischen Dichtern immer wieder behandelten und variierten Sagen läßt es natürlich erscheinen, daß auch uns zahlreiche Bildwerke, Vasenbilder, dann Wandgemälde, zuletzt Sarkophagreliefs erhalten sind, welche alle Phasen und Auffassungen jener weltbekannten Begebenheiten vorführen. Bemerkenswert ist nur, daß in diesem Kreise kein einziges Vasenbild mit schwarzen Figuren vorkommt, woraus geschlossen werden darf, daß erst durch die Tragiker der Stoff so recht volkstümlich geworden ist.



1. Auftrag der Rache. Die erste Stelle in diesem ganzen Bilderkreise wird vielleicht nach der historischen Folge der Begebenheiten einem Vasengemälde gebühren (Abb. 1307, nach Rochette, *Mon. inéd. pl. 57*), in welchem die andern Erklärer die Sühnung des Orestes durch Apollon erblicken, Bötticher jedoch *Arch. Ztg.* 1860 S. 49 ff. „die Schwertweihe des Orest bei seiner ersten Anwesenheit in Delphi, wo ihm nach Aesch. *Cho.* 1030 und Eur. *Or.* 574 ff. der Befehl zum Murthermorde gegeben wird. Apollon sitzt auf dem mit Binden und Lorbeern geschmückten Omphalos und hat eben Orestes das durch die Berührung mit dem Lorbeer geweihte Schwert überreicht. Hinter dem Gotte steht Pylades; weiter sitzt die Pythia auf dem Dreifusse und zeigt dem Orest eine Siegesbinde zur Kränzung, wie sie

Mitte des Bildes auf dreistufiger Basis errichteten, mit einer Binde geschmückten Grabstule mit ionischem Kapital sitzt, das Haupt verschleiert, tieftrauernd Elektra. Auf den Stufen der Basis stehen mehrere schwarzgemalte und eine buntemalte Vase in hoher Lekythosform. Am Boden liegt eine schwarze Binde und ein Granatapfel [? kleines Salbenfläschchen?]. Vor Elektra steht im Wanderkostüm, Stiefeln an den Füßen, die Chlamys um die Schultern, den Heischut zurückgeworfen, auf die Lanze gestützt, Orestes, welcher eben aus flacher Schale die Spende auf des Vaters Grab ausgießen will. Hinter ihm sitzt, ebenfalls mit Stiefeln angethan, einen glockenförmigen Hut auf der Hand, zurückschauend, Pylades. (Dies Sitzen ist zum guten Teil durch den gerade über dieser, wie über der rechts entsprechenden



1307. Apollons Auftrag des Murthermordes.

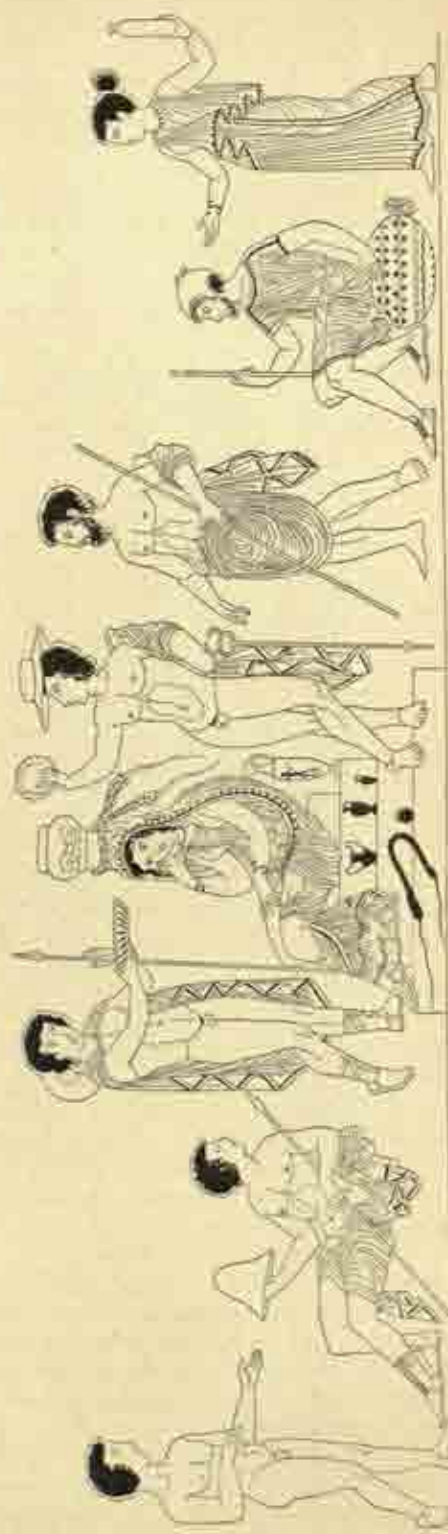
ihm später von Elektra überreicht wird (Eur. *Electr.* 870. 880). Nur die Anwesenheit der Elektra hinter Orest macht die scharfsinnige Deutung zweifelhaft. Da indessen dieselbe Schwierigkeit bei der Erklärung des Bildes als Sühnung des Mordes bleibt, so dürfte die Annahme einer uns unbekannten Version der Sage nicht allzu kühn sein. Die Gebärde der Frau scheint Dank an Apollon auszudrücken.

2. Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons. Die schön erfundene Scene aus Aischylos *Choephoren*, wo Elektra am Grabe Agamemnons ein Totenopfer bringt und der eben dorthin angelangte Bruder Orestes sich ihr zu erkennen gibt, ist von den Vasenmalern mehrmals, theils in einfacherer Weise, theils freier mit dem Schmuck zahlreicher Figuren dargestellt worden. Wir geben das bedeutendste dieser Denkmäler in Abb. 1308, nach Rochette, *Mon. inéd. pl. 34*, von einer unteritalischen Vase in Neapel mit der Erläuterung von Overbeck. »An der in der

Person befindlichen Henkelansatz, wenn auch nicht bedingt, so doch veranlaßt.) In dem nackten Jünglinge, welcher am linken Ende mit halberhobenen Händen steht, haben wir einen Diener des Hauses zu erkennen, nicht des Orestes, weil er ohne Wanderstube ist. — Andererseits hinter Elektra steht ein Jüngling, das Haupt mit dem Petasos bedeckt, den linken Arm in das Chlamydon gehüllt, mit der Rechten einen Kranz erhebend, um damit die Särge Agamemnons zu schmücken. Der Jüngling lehnt auf einen Heroldstab mit dem Schlangenknoten. Rochette erkennt in diesem Jüngling nicht einen menschlichen Herold, dessen Anwesenheit auch schwer zu motivieren sein würde, sondern Hermes, den als Totenführer Orestes im Anfange des Stückes mit den Worten anruft, sein Retter und Beistand zu werden, und welchen später Apollon ihm als Gefährten gibt. Und da nun in der That Orestes sein Vorhaben vollendet, da also der angerufene

Gott als ihm willfährig zu denken ist, so lag es für den Maler sehr nahe, denselben als persönlich anwesenden Geleiter und Schützer des Orestes darzustellen, vielleicht selbst ohne daß wir ihn als von den Menschen gesehen betrachten müßten. Dadurch aber, daß er Agamemnons Grab kränzt, drückt der Künstler vortrefflich des Gottes freundliche Gesinnung aus. Auf Hermes folgt ein bärtiger Mann, den Rochette als den Pädagogen bezeichnet, der freilich nicht bei Aeschylos, aber in den beiden Elekten des Sophokles und Euripides als Leiter und Rater an Orestes' That Anteil hat. Hinter diesem sitzt auf einem Reisesack (dessen Form durch andre Bilder bestätigt wird) ein Mann mit kurzem Ärmelchiton und eigentümlicher Kappe; er stützt sich auf einen Stab. Auch er hat Wanderschuhe an, welche dem Pädagogen fehlen, und macht, nach Rochettes Bemerkung, mit seinem eigentümlichen Bart den Eindruck eines Fremden, eines von weniger edlem Volkstamm Entprossenen. Nun erinnert Rochette, daß Orestes sich bei Klytämnestra als ein Daulier aus Phokis eingeführt (Choeph. 674: *ἔφορος πρὶν εἶναι Δαυλίος ἐκ Φωκίας*) und daß er mehrfach (v. 560, 675) seine fremdartige Tracht hervorhebt, unter deren Schutz er unerkannt in das Königshaus gelangt, der angebliche Bote von Orestes Tode. Unser Maler aber würde die Idealgestalt seines Orestes verderben, und den Sinn des ganzen Gemäldes vielleicht verdunkelt haben, wenn er Orestes selbst hier in fremdartiger Tracht, sein Gepäck tragend, wie beim Dichter, gemalt hätte. Sehr gut hat er daher die fremde Tracht an eine Nebenperson, einen durch die Wanderschuhe als Orestes' Begleiter deutlich genug bezeichneten Mann gegeben, der auf dem Gepäck, auf dem Reisesacke sitzt. So ist die Gestalt vorgebildet, in welcher Orestes die Mörder seines Vaters tauschen wird, während uns zugleich der auf Agamemnons Grab die Spende gleisende Orestes in unentstellter Schönheit (natürlich nicht sowohl auf dem handwerkemäßig hergestellten Vasenbilde, als auf dem Originalgemälde) vor Augen geführt werden konnte. Die letzte Figur nach dieser Seite, eine mit dem Lekythion in der Hand stehende, sehr schlicht bekleidete Frau kann ich wegen dieses Umstandes, wegen ihrer vom Mittelpunkt entfernten Stelle und wegen der Entsprechung jenes nackten Sklaven nicht mit Rochette als Chrysothoia (Elektras Schwester) auffassen, sondern ich bezeichne sie als dienende Frau der Elektra aus dem Chor der Tragödie.

Ein anderes Bild, in der Haltung der beiden mit Namensinschrift versehenen Hauptfiguren mit diesem übereinstimmend, wird Art. «Totenkultus» abgebildet. In einer Art. «Pisiteles» abgebildeten und besprochenen großen Marmorgruppe des Menelaos haben einige Erklärer Elektra und Orestes erkennen und die Situation bei Soph. El. 1217 wiederfinden wollen.



1108 Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons (Zu Seite 1110.)



Interessant sind durch ihre Übereinstimmung mit dem Vasenbilde zwei ältere auf Melos gefundene Terrakotten, abgeb. Mon. inst. VI, 57, beschrieben *Annal.* 1861 p. 340. Auf der ersten sitzt Elektra trauernd am Grabe, hinter ihr die Amme; Orest tritt hinzu, dahinter mit seinem Pferde Pylades und ein Diener. Auf der andern halten sich die Geschwister an der Grabstele umfaßt, Orest hält ein nacktes Schwert; Pylades sitzt zu seinen Füßen. (Vgl. jedoch a. a. O. S. 348 f.) Als die Übergabe der angeblichen Aschenurnen des Orestes durch diesen selbst an Klytänneustra erklärt Overbeck, *Her. Gal.* S. 693 ein Vasenbild ohne besondere Charakteristik.

3. Aigisthos' Tod und der Muttermord des Orestes. Bei Homer ist Aigisthos der Verführer der Klytänneustra und der Mörder des Aga-

Am nächsten der Homerischen Auffassung steht ein altertümliches Relief (Abb. 1309, nach Arch. Ztg. 1849 Taf. XI, 1), gefunden in Ariccia, wohin das Bild der taurischen Artemis von Orestes gebracht worden war und von wo des Helden Asche als eines der sieben Schicksalspfänder (*res fatales*), an denen Roms Bestand hing, nach Rom gebracht wurde (s. bei Preller *Röm. Myth.* 379 f.). Hier hat Orestes soeben den Aigisthos unter der linken Brust durchbohrt, so daß der zur Erde Gesunkene die Eingeweide mit der Hand faßt (wie bei Homer *Y* 418: *ἔσπετο ὡς δ' ἄλυσ' ἐντοπὸν χερσὶ λυομένοισι*). Im Hintergrunde der Gruppe steht Elektra, die Hände hoch erhoben und auf den Fußspitzen schwebend, also den Göttern dankend und vielleicht in höchster Erregung jauchzend (wie bei Soph. *Aj.* 693: *ἔρριψε ῥωτὶ, περιχαρὴς δ' ἀνεντάναν*).



1309 Aigisthos' Ermordung.

memnon (*γ* 260 ff., *δ* 529), während jene dem Buhlen nur schwer nachgibt (*ἰσπεὶ γὰρ κέχρηται ἀγαθῶν*, *γ* 266) und erst in der späteren Nekyia als Helferin des Mordes auftritt (*Α* 409 ff.). Deshalb tötet Orestes auch nur den Aegisthos (*γ* 309); da aber hier zugleich auch der Leichenschmaus für die böse Mutter (*μῆτορ, τὴν στυγερήν*) mit abgehalten wird, so muß sie zu gleicher Zeit umgekommen sein — etwa durch Selbstmord? Die Fassung der Sage bei den Tragikern, speziell Aischylos, ist hiervon beinahe durch eine weite Kluft getrennt. Klytänneustras That wird auf eine dem Homer unbekannte Weise motiviert, nämlich mit der Opferung der Iphigenia; ihre Schuld aber wird dadurch nicht gemindert und Orestes ist verpflichtet, die Blutmehle an ihr zu thun, ja selbst durch die Erinnyen dazu getrieben, wie dies an dem schönen Sarkophage im Lateran lebendig dargestellt wird (s. Braun, *Ruinen Roms* S. 746).

Von links dagegen ertönt auf das Geschrei des Gatten raschen Schrittes, das hindernde Gewand hebend, Klytänneustra hinzu; sie faßt mit der Linken den Sohn bei der Schulter, dieser aber zu ihr umgewandt deutet mit dem Gestus der linken Hand an, daß er gerechte Rache geübt habe. Eine Andeutung des sofort folgenden Muttermordes, wie Overbeck will, kann ich darin nicht finden; eher den vergeblichen Versuch der Mutter, den Buhlen vor dem zweiten Stoße, der ihm das Ende bereiten soll, im letzten Augenblicke zu bewahren. Von den hinter Klytänneustra folgenden zwei Frauen gibt die erste in der Haube durch ihre auf die Brust gelegte Hand sich als mitleidende alte Dienerin zu erkennen, während in der zweiten, wie Elektra nur einfach bekleideten und mit gleichem Kopputz versehenen nur die Schwester gemeint sein kann, welche ebenfalls durch aufwärts gerichteten Blick und die etwas variierte Bewegung der Hände Staunen und Herzenserschütter-



1113 Orestes with his Algeithos. (Zn. Silla 1114).





1311 Orestes über dem Aegisthus.



nung über die unerwartete Wendung der Dinge ausdrückt. Über die Arbeit und frühere Erklärung des Reliefs s. Welcker, *Alte Denkm.* II, 166 ff.

Die Ermordung des Aegisthus ist ferner auf mehreren Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, die noch nicht durch die Tragiker beeinflusst sein können, in einer Art dargestellt, welche auf eine ziemlich abweichende Dichtung hinweist, wie C. Robert, *Bild u. Lied* S. 149—191 ausführlich dargelegt hat. Ein lange bekanntes Vasenbild in Berlin (hier Abb. 1310, nach Gerhard, *Etrur. u. campan. Vasenbilder* Taf. 24) zeigt uns den Usurpator myrtenbekrönt (vgl. Eur. *Electr.* 778 ff.) auf dem geschmückten Thron, wie beim festlichen Gelagesitzend, als ihm der geharnischte Orestes das Schwert in die Brust bohrt. Hinter dem Angreifer aber stürmt Klytemnestra mit erhobenem Doppelbeil her, im Begriff auszuspringen. Die ungeahnte Gefahr ersieht von der andern Seite Elektra und macht mit ausgestreckter Rechten den Bruder darauf aufmerksam, während sie zugleich mit der Linken das Hinterhaupt fasst, als wolle sie es stützen, da der plötzliche Schrecken ihr die Besinnung zu rauben droht. Nach der Zeichnung ist auch kaum abzusehen, wie Orest dem Schläge der Mutter ausweichen wird; allein der Vasenmaler verlangt hier von dem mythenkundigen Betrachter, daß er Klytemnestra noch in angemessener Entfernung zu denken habe. Ein anderer Mäler (Mon. Inst. V, 56) weicht möglichem Tadel dadurch aus, daß er die beiläufige Mutter auf die andre Seite stellt, um Aegisthus zu decken; ein selbst-erfundener Nothbehelf, wie es scheint, denn auf einem dritten Gefäße, welches wir in Abb. 1311 nach Mon. Inst. VIII, 15 geben, finden wir eine Situation, welche dem allen ähnlichen Darstellungen zu Grunde liegenden Originale ohne Zweifel am nächsten kommt: die Mutter will dem Gatten beispringen, wird aber von Agamemnon's Herald Talthybios am Arme und an Belle selbst mit Gewalt zurückgerissen, während getrennt durch den Henkel der Vase und nahe am Bruder die Schwester, welche hier Chrysothemis heißt, ängstlich besorgt die Hände erhebt. Da nun die ganze Scene nicht mit den Tra-



1311 Orestes über dem Aegisthus.



nung über die unerwartete Wendung der Dinge ausdrückt. Über die Arbeit und frühere Erklärung des Reliefs s. Welcker, *Alte Denkm.* II, 166 ff.

Die Ermordung des Aegisthus ist ferner auf mehreren Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, die noch nicht durch die Tragiker beeinflusst sein können, in einer Art dargestellt, welche auf eine ziemlich abweichende Dichtung hinweist, wie C. Robert, *Bild u. Lied* S. 149—191 ausführlich dargelegt hat. Ein lange bekanntes Vasenbild in Berlin (hier Abb. 1310, nach Gerhard, *Etrur. u. campan. Vasenbilder* Taf. 24) zeigt uns den Usurpator myrtenbekrönt (vgl. Eur. *Electr.* 778 ff.) auf dem geschmückten Thron, wie beim festlichen Gelagesitzend, als ihm der geharnischte Orestes das Schwert in die Brust bohrt. Hinter dem Angreifer aber stürmt Klytemnestra mit erhobenem Doppelbeil her, im Begriff zuzuschlagen. Die ungeahnte Gefahr ersieht von der andern Seite Elektra und macht mit ausgestreckter Rechten den Bruder darauf aufmerksam, während sie zugleich mit der Linken das Hinterhaupt fasst, als wolle sie es stützen, da der jähe Schrecken ihr die Besinnung zu rauben droht. Nach der Zeichnung ist auch kaum abzusehen, wie Orest dem Schläge der Mutter ausweichen wird; allein der Vasenmaler verlangt hier von dem mythenkundigen Betrachter, daß er Klytemnestra noch in angemessener Entfernung zu denken habe. Ein anderer Mäler (Mon. Inst. V, 56) weicht möglichem Tadel dadurch aus, daß er die beiläufige Mutter auf die andre Seite stellt, um Aegisthus zu decken; ein selbst-erfundener Nothbehelf, wie es scheint, denn auf einem dritten Gefäße, welches wir in Abb. 1311 nach Mon. Inst. VIII, 15 geben, finden wir eine Situation, welche dem allen ähnlichen Darstellungen zu Grunde liegenden Originale ohne Zweifel am nächsten kommt: die Mutter will dem Gatten beispringen, wird aber von Agamemnon's Herald Talthybios am Arme und an Belle selbst mit Gewalt zurückgerissen, während getrennt durch den Henkel der Vase und nahe am Bruder die Schwester, welche hier Chrysothemis heißt, ängstlich besorgt die Hände erhebt. Da nun die ganze Scene nicht mit den Tra-



gikern stimmt — denn bei Euripides wird Aigisthos bei einem Opfer auf dem Lande, bei Sophokles zwar im Palaste, aber erst nach Klytännestra getötet; bei Aischylos fällt allerdings Aigisthos zuerst und Klytännestra fordert, sobald sie es hört, ein Beil (v. 889: ἀνδοκυήτρα πέλαιον), aber ehe ihr gehorcht wird, tritt der Sohn vor sie, und vom Widerstande wendet sie sich zu Bitten —, so muß hier eine andre Gestalt der Sage zu grunde liegen und zwar eine weitverbreitete, volkstümliche. Von dieser findet nun Robert a. a. O. einzelne deutliche Spuren in der Orestie des Stesichoros, eines Dichters, über dessen sonstigen Einfluß auf die Volksanschauung durch umgedichtete Mythen vgl. Art. »Aktaion« S. 35 u. »Ilia« S. 719. Bei ihm wird der Herold Talthybios zum Retter des jungen Orestes und Vermittler bei der Rückkehr; bei ihm zuerst muß Apollon den Mord der Mutter befohlen und den Orestes in Schutz genommen haben. Auch das geforderte Beil bei Aischylos war wohl ein Nachklang seiner höchst populären Dichtung, welche Aristoph. Pac. 775 ohne Namensnennung parodieren konnte; denn wie bei Aischylos, versetzt auch bei Stesichoros schon Klytännestra dem Gatten eine Kopfwunde, und auf römischen Sarkophagen erscheint das dazu benutzte Mordbeil zwischen den am Grabe Agamemnon schlafenden Erinyen (s. Robert a. a. O. S. 177). Endlich nimmt Talthybios auf Bildwerken zuweilen die Stelle des Pylades ein.

Nach den Tragikern bemächtigten sich des effektvollen Stoffes die großen Maler: wir finden Bilder erwähnt in der athenischen Pinakothek Pans. I, 22, 4: Ὀρέστης Αἰγισθὸν πορεύων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοῦ Ναυκλίου βοηθοὺς ἀδόντας Αἰγισθῷ, also eine ganze Schlacht. Theon von Samos malte nach Plin. 35, 144 »den Wahnsinn des Orest«, Theoros, den er sogleich daneben nennt, den Muttermord. Letzteren Künstler will Brunn, Künstlergesch. II, 255, indem er eine Unachtsamkeit des Plinius annimmt, mit jenem identifizieren; nicht ohne Wahrscheinlichkeit, da Theons Gemälde bei Plut. aud. poet. 18 A mit ἀντροκροία Ὀρέστου bezeichnet wird. Mehrere römische Sarkophage, welche vollständig dieselben Scenen geben, wie hier der barbarinische im Vatican (Abb. 1312, nach Visconti, Mus. Pio-Clem. V, 22), sind um so eher auf jenes Gemälde zurückzuführen, als nach Quintil. XII, 10, 6 Theons Stärke in der Darstellung von Geistererscheinungen (*conspiciendis visionibus, quas pavoretiā vocant*) bestand. Wir sehen nämlich in der Mitte Klytännestra, soeben vom Orest tot hingestreckt, daliegen. Das Innere eines Gemaches wird durch einen dahinter über zwei Hermensäulen gehängten Vorhang angedeutet, hinter welchem zwei mit Schlangen und Fackeln bewaffnete Erinyen sichtbar werden; bei deren Anblick Orest, der noch das nackte Schwert in der Hand hält, sich schauernd abwendet. Indessen ist neben ihm durch Pylades' Schwert Aigisthos gefällt und mit dem Throne rücklings umgestürzt; der Mörder entreißt dem Usurpator das Königsgewand; daneben wendet sich eine alte Dienerin entsetzt ab. Zur Seite der Königin scheint ein Diener in hockender Stellung einen kleinen Hausaltar auf die Schulter zu laden, um ihn vor Blutbesudelung zu bewahren. Zur Rechten



1312 Der Muttermord des Orestes.



dieser Mittelszene erblicken wir einen weit späteren Vorgang: Orest am delphischen Dreifuße sich erhebend mit Lorbeerzweigen und Schwert in den Händen, schleicht über die schlafende Erinyen weg und sucht sich durch Flucht nach Athen zu retten. Die Gruppe der drei schlafenden Erinyen zur Linken jedoch, von der man gewöhnlich annimmt, daß sie nur aus Rücksicht der Anpassung für den Sarkophag hiervon getrennt sei, ist nach Michaelis' Bemerkung, Arch. Ztg. 1875 S. 107, vielmehr auf die Mordnacht im Pelopidenhause zu beziehen und zwar so, daß die Göttinnen an dieser Stelle den noch schlummernden Rachegedanken des Orestes anzeigen, darauf in der Haupt- und Mittelszene erwacht der grausigen That beizuhelfen und den Verbrecher zu jagen beginnen, zuletzt wieder ermüdet von der Jagd ausruhen. Bei

sene ebenfalls in abgekürzter Form, meist recht lebendig, und gewöhnlich mit dem Zusatz der beliebten Furien mit Fackeln in den Händen, welche hier sehr am Platze sind, sogar zwei etruskische Spiegelschreibungen mit Nameinschriften werden angeführt.

4. Die Verfolgung des Mörders durch die Erinyen über Land und Meer (Aesch. Eum. 78 ff.) ist mehrmals, besonders charakteristisch aber dargestellt als Gegenstück des oben S. 1110 als »Schwertweiber« gedeuteten Bildes (Abb. 1313, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 36). Nicht auf das Ergreifen des Schuldigen kommt es an, der Muttermörder soll in rathloser Jagd ungetrieben werden; deshalb schreitet die eine der Furien voran, während die andre ihm folgt. Über das Kostüm der Erinyen, welche hier

länger als gewöhnlich bekleidet sind, siehe oben S. 495. Die eine trägt um beide Arme gewunden Schlangen, deren sich der Unglückliche mit geeignetem Dolche zu erwehren sucht; die andre hält eine Schlange und einen Spiegel, in welchem das gekrönte Bildnis Klytämnestras (Ihr εἰδωλον) sichtbar ist. Die Unwegsamkeit des Gebirges, durch welches der Lauf geht, scheint durch die in ungewöhnlicher Art einzeln gezeichneten groben

Steine angedeutet werden zu sollen.



1313 Orestes und die Furien.

dieser Auffassung ergibt sich nicht bloß ein innerlicher und natürlicher Fortschritt der Handlung, sondern auch eine äußerliche Abrundung der Komposition. — Aus mehreren Relieffragmenten, welche einzelne Szenen dieses Sarkophags wiedergeben, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit auf ein im Altertume berühmtes Original schließen, welches auf die stark bewegte und dramatische Darstellung Theons zurückgehen mag. Man vergleiche im ganzen die übereinstimmende Schilderung des Gemäldes bei Lucian. dom. 23. Einen etwas früheren Moment stellt ein anderes Sarkophagrelief vor (Overbeck, Her. Gal. 28, 9): beide Freunde haben eben das Schwert gestückt, Pylades gegen den auf dem Throne sitzenden Agisthos, den auch Elektra von der andern Seite mit geschwungener Fufsbank bedroht, Orest gegen die zu Boden geworfene und am Haar gepackte Mutter, welcher ein Diener mit einem ehernen Mischkrüge den Mörder abwehren will. — Auf einer Anzahl etruskischer Aschenkisten findet sich die Mor-

Auf etruskischen Aschenkisten findet sich ebenfalls Orestes allein oder zusammen mit Pylades von einer oder mehreren (bis zu fünf) Erinyen angegriffen, und zwar nach etruskischer Modellung auch mit Fackeln und Hämmern. Oft kniet der Bedrohte mit einem Beine auf einem Altar. Dieselbe materische Stellung (welche auch in einer Scene unter »Paris« vorkommt) findet sich gleichfalls auf mehreren Vasenbildern, die man wohl richtig schon in den Kreis der Bildwerke zieht, welche

5. die Sühnung in Delphi angehen. Da dieser Mythos erst durch Aischylos' Tragödie eine dichterische Gestaltung erhielt und populär wurde, so kommt er gar nicht auf älteren Vasenbildern vor. Wir finden zunächst die Flucht in den Tempel und an den Altar Apollons. Die Andeutung des delphischen Lokals wird auf einem sehr einfachen Bilde durch ein Lorbeerreis und durch die fliehende Priesterin gegeben, letztere kenntlich an dem großen Schlüssel, welchen sie hält (als κλειδοῦχος); Overbeck



Taf. 29, 5. Auf einer andern Vase mit roter Zeichnung (Comptendu Petersb. 1863 Taf. VI) sitzt Orest am Omphalos, umher lagern fünf Erinyen, die Priesterin mit dem Schlüssel flieht. Stephani erkennt darin die im Prolog der *Emmeniden* (v. 35—61) geschilderte Scene. Mehrmals tritt dann für den am Omphalos hangesunkenen Verfolgten Apollons feierliche Gestalt schützend ein, entweder herumschreitend (Wieseler, *Denkm.* II, 148) oder auf dem Dreifuß sitzend (Overbeck 29, 4), jedesmal mit dem reinigenden Lorbeerzweig in der Hand. — Dem eigentlichen Akt der Sühne treffen wir aber in dem höchst interessanten Gemälde einer apollinischen Vase (Abb. 1314, nach *Mm. Inst.* IV, 48), welche einen religiösen Gebrauch in seltener Weise veranschaulicht. Orestes sitzt mit trauriger Miene auf der Basis des mit einem aus Wolle geflochtenen Netze umhangenen Omphalos, des »Nabels« der Erde, er hält das nackte Schwert. Hinter ihm steht Apollon, die Brust von dem Prachtgewande entblößt. In der Linken stützt er einen Lorbeerstamm auf, mit der Rechten schwingt er ein leeres Ferkel über dem Haupte des Mörders um. Denn dies ist nach Bötticher, *Arch. Ztg.* 1860 S. 61 der erste Teil der bei Aesch. *Eum.* 280 ff. kurz angedeuteten Zeremonie (*χοιροκτονοὶ καθάρσιος*), deren

zweiter in der wirklichen Besprengung der Hand und des Mordschwertes mit dem Blute des getötenen Ferkels besteht, worauf Bötticher das Bild bei Overbeck 29, 12 bezieht. Hinter Apollon steht seine Schwester Artemis als Jägerin gekleidet, Köcher und Bogen auf dem Rücken, zwei Jagdepfeile im Arm. Während dem sind links die verfolgenden Erinyen in Schlaf gesunken und liegen in malerischer Gruppe da; aber Klytämnestras Schatten ist wie bei Aesch. *Eum.* 94 ff. zu ihnen aufgestiegen und mahnt sie an ihre Pflicht, nicht fruchtlos; denn eine halb aus dem Boden auftauchende Erinye wird sogleich die Schwestern wecken, wie dort V. 140 ff. Aus diesem Bilde kann man so recht die geistreiche Reproduktion der Poesie durch die bildende Kunst kennen lernen; denn in der Übereinstimmung mit Aischylos wie in den Abweichungen von ihm liegt gleich viel Takt. Da es darauf ankam, die Sühne durch Apollon zur Anschauung zu bringen, durfte Orestes nicht fliehend dargestellt werden, und weil er nicht eben fliehend gemalt ist, sondern noch in der Sühnung ruhig sitzt,

durften die beiden schlafenden Erinyen nicht erwachend gebildet werden. Und doch wieder mußte an dies Erwachen und die neue Verfolgung erinnert werden, deshalb hat der Maler eine von den beiden schlafenden Schwestern getrennte Erinye wachend gemalt (Overbeck). Hierzu möge noch die feine Bemerkung A. Fenerbachs gefügt werden, daß auf diesem Bilde die Stirnen aller Figuren voller Runzeln gemalt sind, mit Ausnahme der göttlichen Geschwister, die von menschlichem Drang und Leiden als olympische Götter frei bleiben. — Ein anderes ebenso geistvoll komponiertes Vasenbild, welches wir in Abb. 1315, nach Millin, *Peintures de vases* II, 68 geben, zeichnet sich auch durch schöne und symmetrische Grup-



1314 Orestes' Sühnung.

plering der Personen, sowie durch den geistigen Gehalt vor vielen andern aus. Die Mitte des Bildes nimmt der große pythische Dreifuß ein, hinter dem mit dem Wollbindennetze behangenen Omphalos, an welchem Orestes kniet. Lanzen und Schwert führt er auch hier zur Verteidigung gegen die fortwährenden Angriffe der Erinyen. »Zunächst rechts an Orestes, über den Dreifuß hervorragend, und, weil von diesem gedeckt, nur halb gemalt, eine Erinye, welche zürnend auf Orestes herunterschaut und ihm mit geschwungener Schlange droht. Sie vertritt die augenblickliche Verfolgung. Es entspricht ihr links Apollon, der den augenblicklichen Schutz darstellt. Eine herrliche Jünglingsfigur, tritt er an dem mit Binden und Votivbildern geschnittenen Lorbeerstamm vorbei, seinem Schützling nahe, den Blick auf eine zweite Erinye geheftet, welche ungleich ruhiger als ihre Schwester, sich zum Weggehen anschickt, indem sie noch den Blick auf Apollon heftet. Offenbar ist in diesen Personen



THE ORESTES MYTHOS. (See page 1117.)



die Situation gegeben, welche, nur bewegter gefaßt, Aischylos in den *Emmeniden* 187–223 darstellt. Apollon hat den Erinyen angekündigt, daß über Orestes in Athen gerichtet werden solle, die Erinyen eilen dorthin, er aber kündigt an, daß er auch dort seinen Schützling verteidigen werde. Die hier sich entfernende Eriny also vertritt die Anklage, welche gegen den Mutttermörder vor dem Gerichte des Areiopagos erhoben wird. Ihr entspricht Athena rechts, in der sich Orestes Rettung durch die Freisprechung des heiligen Gerichts repräsentiert. Den Fuß auf einen kleinen Altar gestellt, redet sie zu Orestes, der zu ihr demütig emporblickt. Endlich sehen wir oben in den beiden Ecken des Gemäldes noch zwei einander entsprechende Brustbilder. In demjenigen rechts, einer verschleierte Frau, wird Klytämnestras Schatten erkannt, der Jüngling im Filzmut auf der andern Seite ist offenbar Pylades, Orestes' treuer Begleiter. Auch diese beiden Personen stehen in gegensätzlicher Entsprechung; denn wie Pylades als Freund und Genosse des Orestes den Wunsch seiner Freisprechung, so vertritt Klytämnestra das Verlangen seiner Verurteilung; die Sache selbst aber wird unter den Gottern verhandelt. Nach dieser feinen Ausdeutung weist Overbeck nochmals auf die geistvolle Markierung der Gegensätze in dem Bilde hin: unter den vier Hauptpersonen Apollon mit der Eriny, Athena mit Orestes redend; der Angeklagte und sein Anwalt sind in die Mitte gestellt zwischen die Anklägerin und die Richterin; und oben kreuzweis Pylades und Klytämnestra. In dem Ganzen aber der Hinweis auf die letzte Scene, nämlich

6. *Orestes' Freisprechung in Athen.* Von Aischylos wurde in die Sage die Neuerung eingeführt, wonach der im geistlichen Sinne durch Apollon gesühnte Orestes auch durch das weltliche Gericht gewissermaßen gerechtfertigt wird, offenbar zur Verherrlichung des athenischen Areopagos und seines Grundsatzes, daß bei gleicher Stimmenzahl der Richter der Beklagte durch den Stimmstein der Athena (ἄσπις Ἀθηνᾶς, *calculus Minervae*) freigesprochen wurde. Auffallen muß es, daß aus der klassischen Zeit Griechenlands kein hierauf bezügliches Denkmal bekannt ist (eine späte Münze von Tegea ist anders zu erklären; s. Wieseler zu *Alte Denkm.* II S. 237); nur das Bild einer Prachtvase aus Kertsch (abgeb. *Compendium* 1860 Taf. 5) dürfte von Stephani richtig hierher bezogen sein. Orestes steht Lorbeerbekrönt gegenüber der Athene, zwischen beiden



1316. Orestes' Freisprechung in Athen. (Zu S. 1120.)

die Stimmrinne; rechts sitzt Oala mit einer Art Mauerkrone, neben einer großen Schlange (absolut Hermes rings umher fünf Frauen, welche Stephan) trotz unangelegener Abzeichen für Erinyen erklärt. Dagegen erwähnt Plin. 33, 156 von dem an Pompejus Zeit lebenden Zieleser (τοπαρίης, *cradarius*) Zopyros zwei Silberbecher mit Darstellungen der Areopagiten und des Urteils des Orestes, welche auf 12000 Sesterzien (= 907,000 Mark) geschätzt wurden. Von der letzteren Komposition glaubt man eine Kopie zu besitzen in einem 1761 im Hafen von Antium gefundenen, sehr zerbrochen, 11 cm hohen Silberbecher mit Henkeln, auf dessen Rande die in Abb. 1316, nach Winckelmann, Mon. inél. 151 gegebene Darstellung als getriebene Arbeit sich ringum sieht. Die Dentung des in den meisten Teilen gut erhaltenen Bildwerkes (ediert herausgegeben von Michaelis, Das condische Silbergefäß 1859) ist im ganzen zwar sicher, bietet jedoch in den Einzelheiten zu mancherlei Zweifeln Anlaß, woraus sich große Divergenzen in der Erklärung der meisten Figuren ergeben haben. Klar ist, daß den Mittelpunkt der ganzen Handlung Athene einnimmt, welche in Untergewande und schwerem Mantel dasteht, gekrönt mit dem Helm, aber ohne die sonst schon fehlende Aigis. Der Mangel dieses Attributes weist hier wie anderwärts auf eine eminent friedliche Tätigkeit der Göttin hin, wozu im Begriff, den freisprechenden Stimmritzer in die vor ihr auf dem Tische stehende Urne zu werfen. Ein Relieffbruchstück, eine Thonlampe und eine Gemme (alle bei Michaelis a. a. O. Taf. II, letztere auch bei Overbeck 30, 14) stellen dieselbe Szene in ganz gleicher Haltung dar und sprechen für direkte Nachbildung desselben Originals. Aber schon die links vom dem Tische stehende Figur unseres Silberbechers in einem eigentümlichen armellosen langen Gewande, das von einem breiten Gürtel mit großer Schleife hinten zusammengehalten wird und nur unteren Ende Frauen zeigt, hat allerlei Bedenken Raum gegeben. Winckelmann und die nachfolgenden Erklärer sahen in ihr die anklagende Eriny mit der Fackel auf der linken Schulter und einer (vermeintlichen) Schriftrolle in der rechten Hand, wogegen Michaelis das allerdings ungewöhnliche Kostüm (s. oben S. 480), die ruhige Haltung und das kurzgeschorene Haar geltend macht, welches eher einem männlichen Gerichtsschreiber zukomme. Dabei bleibt freilich die Fackel unerklärt. Allein nachdem ein Marmorbruchstück mit einer Replik dieser Figur vor dem Tische entdeckt ist, deren herabhängende Rechte deutlich eine Pötsche hält, während die Linke fehlt (Arch. Ztg. 1862 S. 279), so wird man die schon bezeichnete Schriftrolle aufgeben und (mit Petersen) zur Eriny zurückkehren müssen. Die Ähnlichkeit der auffallenden Tracht zwingt uns auch, mit demselben Erklärer die hinter

Athene auf einem Felsen sitzende Figur, deren Geschlecht nicht minder zweifelhaft war, und die man deshalb früher entweder für die Anklägerin Erigone, Tochter des Agrion (nach der parischen Chronik) oder für den angeklagten Orestes selbst genommen hatte, für nichts anderes als eine zweite Eriny anzuweisen. Der lange Chiton mit Shawlgürtel und das kurzgeschorene Haar kehrt auch bei Erinyen wieder auf römischen Sarkophagen (vgl. oben S. 887 in Abb. 220 die rechts von Lykurgos stehende Furie). Daß der Mangel der Andeutung des Geschlechts einer Furie sehr wohl ansteht, ist an sich klar. Die eine Eriny hat aber so gut eine zweite bei sich wie Orestes seinen Freund Pylades; und es entspricht nun dem schwermütigen Orestes die über-Einnischung der Athene ergrimmte Eriny. Orestes ist und bleibt aber nun wohl, was auch die meisten bisherigen Erklärer annehmen, der hinter der ersten Eriny stehende, schlangenförmige nackte Jüngling, der mit der Chlamys über linken Arme die rechte Hand noch wie halb betäubt an die Stirne gelegt hat und des Werten, mit denen Athene ihre Stimmabgabe begleitet, nachzusehen scheint. Hinter ihm und hinter der sitzenden Eriny sind zwei Pfeiler aufgerichtet, die einfachste Andeutung des abgegrenzten Gerichtssaales unter offenem Himmel auf dem Areopag, wo die zweite Eriny auf dem »Stein der Anklage« (Paus. I, 28, 5) sitzt, der Sonnenzeiger ist auch nur eine der vielen öffentlichen Uhren in Athen. Außerhalb dieser Schranken aber wird das gespannt auf den Ausgang der Sache harrende Volk dargestellt durch niemand anders als durch den Freund Pylades, der mit unwillkürlicher lebendiger Geheule über die scharf beobachtete Entscheidung Athenens aufzujubeln und den treuen Genossen zu begrüßen im Begriffe ist, während die Schwester Elektra die gefalteten Hände an die Brust drückend ihrer Freude in sitzender Weise Ausdruck verleiht. Daß der Künstler nicht auch, was uns Neueren vielleicht als Hauptstücke erscheint, die zwölf Areopagiten oder ihre Vertreter als Statisten mit aufgeführt hat, können wir ihm bei einiger Überlegung nur Dank wissen. [Im]

**Orpheus**, der thrakische Sänger der Mythe. Er besaß als Sohn der Muse Kalliope eine so zauberhafte Macht des Gesanges, daß die wilden Tiere, ja die Bäume und Felsen ihm nachfolgten, wie nicht bloß ältere und jüngere Dichter unzahlmal rühmen (Anspielung schon Aesch. Ag. 1598), sondern auch Kunstwerke darstellen. Im Musenhain auf dem Helikon stand unter andern Dichterbildern auch das des Thrakers Orpheus und neben ihm die personifizierte Weltgöttin (Tellur), rings umher aus Marmor und Erz Tiere, die seinem Gesange lauschten (Paus. 9, 30, 3). Eine ähnliche Gruppe sah man in einem Musentempel in Pierien (Ps. Callisth. v. Alex. I, 42).



Von der ersten nimmt den Ausgangspunkt einer rhetorischen Schilderung Kallistratos stat. 7. Fast dieselbe Situation beschreibt als Gemälde in etwas phantastischer Weise Philostr. im. 6. Baldmal wird dem Sänger eine goldgestickte phrygische (persische) Tiara (Spitzmütze) als Abzeichen gegeben, wie in klassischer Zeit gewöhnlich war (vgl. auch Plat. Symp. 179), weshalb sich Pausanias (X, 30, 3) wundert, daß Polygnot in seinem Unterweltsgemälde den Orpheus, der beierspielend auf einem Hügel saß, in rein hellenische Tracht gekleidet habe. Aber auch Vergil läßt ihn in der pythischen Stola in seiner Unterwelt sitzen (Aen. VI, 645: *longa cum veste sacerdos*). Übrig gebliebene Denkmäler späterer Zeit zeigen ihn bald mehr, bald weniger hellenisch gekleidet, auch mit Beinbekleidern und Schuhen. Die Tiara und das langwallende Sängerkleid zieren ihn auf den Vasenbildern mit der Unterwelt (s. Art.).

1. Die Bändigung der Tiere durch den Zauber des Gesanges stofft sich einfach schön dar in einem Mosaik bei Grundsam in der Schweiz (abgeb. Millin, G. M. 107, 423). In dem Mittelfelde sitzt Orpheus, nur mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, barfuß und lorbeerkränzt, die Leier haltend auf einem Löwen, umher ein Hund und einige Vögel. In acht Nebefeldern sind teils wilde, teils zahme Tiere einzeln verteilt. Mehrere ähnliche Mosaiken und Sarkophage angeführt bei Welcker in Philostr. 8, 612; Müller, Archäol. 8, 699; Arch. Ztg. 1868 S. 40. Auf Vasenbildern scheinen die Tiere nicht vorzukommen.

2. Orpheus und Eurydike. Bekanntlich muß die schöne Nymphe bald nach der Hochzeit, von einer Schlange in die Fesseln gestochen, sterben. Der erschrocken in die Unterwelt hinaufgestiegene Sänger rührt durch seine Klagen Persephone und erhält die Geliebte unter der Bedingung zurück, daß er sich während des Rückweges nicht umblicken dürfe. Argwöhnisch und neugierig wendet er dennoch seine Augen zurück und sieht um Eurydike als Schattenbild auf ewig verschwinden. Schon Eurip. Alc. 357 kennt diese Sage, welche im alexandrinischen Zeitalter die Dichter viel beschäftigte, ausführlich Ovid. Met. X, 1—85.

Den stehenden Orpheus vor Persephone finden wir als stehende Figur auf den großen unteritalischen Denkmäler 4. klass. Altertums.

Vasen mit der Darstellung der Unterwelt (s. diesen Art.). Einer früheren Kunstperiode angehörig ist das Original, welches drei berühmten Marmorreliefs zu grunde liegt, deren eines in Neapel (dieses hier in Abb. 1317, nach Photographie), ein zweites in Villa Albani, ein drittes im Louvre sich befindet. Das letzte trägt die befremdlichen lateinischen Beschriften: *Amphion, Antiopa, Zethus*, infolge dessen Winckelmann (Mon. inod. 85) die Darstellung auf



1317 Orpheus und Eurydike sehen sich wieder.

jene Personen zu beziehen sich anstrengend bemühte. Später wurden diese Beschriften als modern erkannt (Welcker, Alte Denkm. II, 319). Die richtige Deutung gab Ziegler (Bassiril. I, 42), geleitet durch die Beschriften des hier abgebildeten Neapler Exemplars über den Köpfen der Personen (in der Photographie kaum lesbar): *ΕΥΡΥΔΙΚΗ, ΗΡΜΗΣ, ΟΡΦΕΥΣ*, deren Echtheit allerdings ebenfalls bestritten wird. Wir sehen darnach rechts Orpheus, links Hermes, in der Mitte Eurydike, letztere in griechischem Kostüm, während Orpheus durch den niedrigen, kappenartigen, mit einem Stachel versehenen Helm, den man öfters bei Amazonen wiederfindet, als Thraker charakteri-

sieht ist (Braun, Sitzungsber. Münch. Akad. 1881, Bd. II S. 101 f.). Hermes trägt nach alterer Weise außer der Chlamys einen kurzen ärmellosen Chiton, wie auch Orpheus: Karydike einen langen Chiton mit dem Überschlage, auf dem Hinterkopfe einen lang herabfallenden Schleier. Friedrichs, Bausteine I, 176 bemerkt, die ganze Erscheinung des Hermes stimmt genau überein mit dem Jünglingen am Parthenonfriese. Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziose Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit. Den dargestellten Moment der Handlung betreffend, so hat man seit Zoega gemeint, der Künstler

Führungen der Semele, der Alkestis, der Eurydike konnten durchaus in gleichem Sinne benutzt werden. Ein momentanes Wiedersehen, dem ewige Trennung folgt, könnte vielleicht den Gegenstand einer hoch pathetischen Darstellung bilden, aber schwerlich für den Reliefstil der älteren attischen Plastik sich eignen. Denn diese sucht das Friedliche und Harmonische; sie würde sich ihrem Charakter nach nie dazu verstehen, einen so großen Mitleid, wie den selbstverschuldeten Verlust des Teuersten, einen Abschied auf immer, im Bilde festzuhalten. Ein solcher Inhalt ist auch in dem vorliegenden Relief durchaus nicht zu erkennen. Eine milde Wehmut, wie sie allen attischen Grabreliefs eigen ist, liegt über dem Bilde, aber von Abschied ist keine Spur. (Denn wenn die alte Kunst einen solchen ausdrücken will, pflegt

sie dies immer in sehr bestimmter Weise durch die Gruppierung auszusprechen, wie die Darstellungen von Protesilaos, Amphiaros, Kora n. a. zeigen. Es wird die Idee des Abschiedes immer durch eine weggehende Figur verständlich. Auf den Grabreliefs hat man nie sagen können, wer denn eigentlich der Abschiednehmende sei.) Orpheus hat durch die Leder, welche er nach dem Spiele hat herunter sinken lassen, die



1108 Orpheus lehrerspielend. (Zu Seite 1122)

habe den kurzen Moment des vorläufigen Wiedersehens ausdrücken wollen, in welchem Orpheus Abschied nehmen muß und Hermes schon die Eurydike bei der Hand ergriffen hat, um sie wieder hinaufzuführen. Weitergehend erklärte Pervanoglu Arch. Ztg. 1868 S. 74, das Relief habe als Grabmal gedient und stelle uns den letzten kärtlich-traurigen Abschied zweier sich liebenden Gatten vor. Diesen Gedanken hat wiederum Curtius aufgenommen und im Zusammenhang mit der Erörterung anderer Grabvorstellungen eine neue geistreiche Erklärung aufgestellt, wie folgt. In Übereinstimmung mit Pervanoglu erkenne ich darin ein Grabmonument, halte aber den Mythos fest, indem ich denselben nach seiner ursprünglichen Form, auf welche schon Zoega hingewiesen hat, als Symbol persönlicher Fortdauer auffasse. So hat Hermes (Athen. XIII, 597; fg. 2 Schnitz.) den Orpheus als glücklichen Bezwingen des Hades gefeiert, ohne eines zweiten Verlustes zu gedenken, die Rück-

Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt und hebt, gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor; er blickt ihr tief in die Augen und faßt sie zärtlich, aber noch zaghaft an, weil er des wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes sie angefaßt, aber er steht so beschiden zur Seite und hält sie so lose, daß man sieht, er ist im Begriff sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklange. Dann war sie vollkommen geeignet, als trostreiches Bild der Palingenesie attische Gräber zu schmücken; dann erklärt sich auch die mehrfache Wiederholung des Reliefs, welches sich den plastischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als



ein auserwähltes Kleinod anrührt. (Arch. Ztg. 1869 S. 16). Anders Kekulé, Bonner Kunstmuseum S. 38 ff. — Ein sehr spät gefertigter Bronzeimer (abgeb. Mon. Inst. VI, 48) wird hierher gedeutet (Arch. Ztg. 1869 S. 87).

3. Auf das Treiben des Orpheus nach dem Verlust der Eurydike bezieht sich ein schönes Vasenbild (Abb. 1318, aus Mon. Inst. VIII, 43, 1), welches Dillhey, *Annal. Inst.* 1867 p. 172 ff. fein erläutert hat. Der Sänger sitzt in phrygisch-thrakischer Tracht, mit dem  $\chi\tau\alpha\nu\chi\epsilon\mu\iota\omega\tau\omicron\varsigma$ , der  $\kappa\iota\delta\alpha\rho\iota\varsigma$ ,

Theocr. XXII, 75; Verg. Aen. VI, 171: *sed tum forte eam dum personat aequora concha*. Auch die Tritonen blasen auf Muscheln. Dillhey nahm es für ein Trinkhorn und erinnerte an die zahlreichen Stellen über thrakische Gelage.) Aber der trauernde Orpheus bleibt kalt nicht nur gegen diese Lockungen, sondern hat auch sein Gemüt gegen die arten Begungen der Liebe verschlossen, wie von Spätorn Ovid. Met. X, 73 ff.; Vergil. Georg. IV, 515 dies ausführen. Hinter seinem Sitze erscheinen zwei Frauen, deren Gebärden dahin zu deuten sind, daß die näher



1318 Orpheus' Tod. (Zu Sello 1131.)

von welcher lange Seitenbänder herabfallen, aber in Schuhen und mit untergelegtem Mantel; er schlägt die (hier sechssaitige) Zither, deren süßer Wohlklang durch das aufmerksam zuhorchende Reh zu seinen Füßen angedeutet ist. Ihm gegenüber stehen zwei thrakische Jünglinge, deren Handbewegungen ganz deutlich die Aufforderung enthalten, aufzustehen und an ihren Belustigungen teilzunehmen: der eine führt zwei Jagdspieße und trägt Gamaschen ( $\alpha\nu\epsilon\psi\iota\delta\epsilon\varsigma$ ), der andre hält in der Linken eine große Muschel, welche hier als Blasinstrument anzusehen ist. (So nach *Annal.* 1872 p. 122, wo für den Gebrauch der Muscheln als Kriegs- und Jagdhörner bei Barbaren angeführt werden Eur. Iph. Taur. 295;

stehende in Liebe zu dem Sänger schmachtet, die andre ihr Trost zuzusprechen sucht. An den geschmückten Gewändern aller Personen ist zu beachten die Verzierung der Seitennaht durch breite farbige Aufschläge. Der Kopfputz der zweiten Frau ist die  $\delta\mu\alpha\lambda\omicron\alpha\sigma\tau\epsilon\upsilon\delta\omicron\nu\eta$ . In der rechten oberen Ecke des Bildes ist eine Schreibrtafel aufgehängt; — der Dichter zeichnet seine Gesänge auf; zugleich als Andeutung, daß die Scene im Hause vorgeht.

In der hier vorgestellten Stimmung des Orpheus findet die klassische Dichtung und Kunst das Motiv für 4. Orpheus' unnatürlichen Tod, dessen ursprünglich mythischer Sinn natürlich ein anderer ist und in dem Dunkelmann ( $\delta\epsilon\phi\omicron\varsigma$ ,  $\delta\epsilon\phi\alpha\nu\omicron\varsigma$ , dem

(Geraubten und Betäubten) nur eine Variante des Dionysos als Zagreus (des Zerrissenen) erkennen läßt. Die schriftlichen Überlieferungen darüber gehen späterhin weit auseinander (Heydemann, Arch. Ztg. 1868 S. 3): »Nach den einen tötete er sich selbst aus Gram über den Verlust seiner Gattin, nach andern wurde er vom Blitz des Zeus erschlagen, weil er zu viel von den Mysterien mitteilte; allzu tendenzlos ist die Sage, daß er in den gesangreichen Schwau verwandelt wurde, oder daß der Neid und die Undankbarkeit der Thraker ihn den Untergang bereiteten. Allgemeiner Verbreitung hatte die Legende von seiner Zerreißung durch thrakische Weiber, über deren Ursache aber wiederum verschiedene Sagen bestanden. Bald geschah es aus Zorn über seinen durch das Unglück genährten Weiberhaß oder weil er es nicht über sich gewonnen hatte, aus Liebe zu sterben (Plat. Symp. 179 D), bald weil er die Männer zu sehr an sich fesselte oder gar der Knabenliebe fröhnte. Nach einigen ühten die Frauen Rache wegen Anschließung an den Orgien; nach anderen erregte er dadurch den Zorn des Dionysos, daß er zu tief in seine Mysterien eingedrungen oder daß er einzig dem Dienst und der Verehrung des Lichtgottes Apollon sich widmete, und der eräufte Gott machte die in Raserei versetzten Weiber zu Vollstreckerinnen der Strafe; nach einer ganz späten Überlieferung endlich war es vielmehr Aphrodite, welche die Frauen gegen ihn aufhetzte, weil seine Mutter Kalliope im Streit zwischen ihr und Persophane um den Knaben Adonis zu ihren Ungunsten entschieden hatte.« Kunstdarstellungen von Orpheus' Tode werden nicht erwähnt und sind nur übrig geblieben in einer Anzahl rotfiguriger Vasenbilder, welche sämtlich an die Legende vom Zorn des Dionysos anknüpfen und den Sänger nach Art des Perikleus (s. Art.) von rasenden Weibern erschlagen lassen. »Da sehen wir den Sänger, wie auf dem delphischen Bilde des Polygnotos, immer in rein griechischer Tracht, bald bekleidet und mit dem Lorbeerkranz nur die langen Locken,

bald nur noch mit dem Mantel versehen und schon das verdiente Kranzes beraubt, sich verzweiflungsvoll auf der Flucht umwenden und mit der gebrechlichen Leier das Leben vergebens verteidigen gegen seine Angreiferinnen, deren Zahl ebenso verschieden ist, wie ihre Mordwaffe. In seltner Raserei daher stürmend, nach Thrakersitte zuweilen titowiert, schwingen sie auf dem Unglücklichen die Axt oder zucken gegen ihn das Schwert; auch Steine, Bratspieße und einmal eine gezahnte Sichel finden sich in ihren Händen; in einem Vasenbilde erscheint eine Mörderin hoch zu Ross, einer Amazone vergleichbar, mit gezückter Lanze.« Wir geben unter den von Heydemann a. a. O. aufgeführten Bildern eins nach Gerhard, Trinksch. u. Gefäße Taf. J (Abb. 1319), welches sich durch klassische Einfachheit und Schönheit auszeichnet. Der Lorbeerstamm hinter der Bacchantin, sowie auch der Lorbeerkranz im Haare des Sängers deutet auf die apollinische Natur des letzteren; seine reizende Jugend und seine Wehrlosigkeit sind rührende Nebenzüge. Aber auch die Thrakerin mit der ihr eigentümlichen Mordwaffe (*bipennis*) erweckt Interesse. Sie ist keine rasende Bacchantin der gewöhnlichen Art, sondern steht gewaltig groß in ihrem langen breitgefügten Doppelkleide da, mit dem reichen, über dem Nacken zierlich in Banden eingebundenen Haarwuchs, mit der jonischen Stirnkronen, die ihr Haupt zielt. Die Scene gleicht einem feierlichen Gottesdienste. Bewegtere Darstellungen mit mehr Figuren, einigermaßen an Ovid. Met. XI, 1—84 erinnernd, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 156 u. Mon. Inst. IX, 30, wo der Mord in seiner ganzen Gräßlichkeit dargestellt ist und der Sänger vom Thyrsos durchbohrt schon niedersinkt. Dagegen geben einige andre Bilder den spannenden Moment wieder, wo Orpheus singend dasitzt, ein Thraker hört ihm zu, ein Sileu lauscht den Tönen als Repräsentant der ganzen Natur, während auf den Seiten die Weiber mit ihren Mordwerkzeugen nahen (Arch. Ztg. 1868 Taf. 3).

(Bm.)







## P

**Pädagogen.** Wenn in Griechenland, und zwar vornehmlich in Athen, denn in Lakodämon waren abweichende Verhältnisse, ein Knabe aus den besseren Ständen in das Alter gekommen war, wo er nicht mehr im Frauengemach unter der Pflege von Mutter und Amme bleiben konnte, wurde er bis zu den Epubäen Jahren der Aufsicht eines anvertrauten älteren Dieners anvertraut, welcher den Namen *gubernator* führte. Dieser Pädagog hatte mit dem Unterricht des Knaben gar nichts zu thun; da es in der Regel ein Sklave war, so würde es ihm auch in den meisten Fällen an der Befähigung hierfür gefehlt haben. Aufgabe der Pädagogen war vielmehr, ihre Schutzbefohlenen bei öffentlichen Ausgängen, namentlich zur Schule und zu dem Turnplatze, zu begleiten, ihnen ihre Schulbücher, Schreibgeräte, Strigel, Ölfleischchen etc. nachzutragen und besonders in der Palaestra darauf zu achten, daß sich dieselben gesittet betragen und nichts Ungehöriges vorkam; auch bei dem Schulunterricht scheinen sie vielfach zugegen gewesen zu sein, und überhaupt verließen sie ihre Zöglinge nur selten. Sie waren also ungefähr, was man in neuerer Zeit Hofmeister genannt hat, nur eben mit dem Unterschied, daß sie nicht Unterricht erteilten; dafür hatten sie den Knaben gegenüber das volle Züchtigungsrecht. Die bildende Kunst, welche im Anschluß an die Tragödie das Institut der Pädagogen bereits in die heroische Zeit verlegt,

wo davon noch keine Rede ist, liebt es, in den mythischen Darstellungen sie durch das Äußere und die Tracht als barbarische Sklaven zu charakterisieren: sie erscheinen da meist mit ungrischem Typus, kahlem Kopf, struppigem Bart, gekleidet in einen kurzen Ärmelchiton und zottigen Mantel mit hohen Stiefeln, oft auch mit Beinbindern, in der Hand einen derben Knotenstock; so z. B. sehen wir den Pädagogen in der bekannten Gruppe der Niobe (s. »Skopas«), auf Darstellungen der kindermordenden Medea (s. Abb. 280), bei der Leiche des Archemoros (s. Abb. 120) u. s. w. Indessen ist diese Tracht, so sehr sie auch wirklich mit der von den Barbaren Nordgriechenlands übereinstimmen mag, doch in diesem Falle schwerlich dem wirklichen Leben des 5. und der folgenden Jahrhunderte, sondern dem Bühnenkostüm entlehnt, in dem sich traditionelle Trachten für bestimmte Charaktere des Dramas stehend erhielten; auf allen Darstellungen des täglichen Lebens aber, namentlich in den Vasenbildern, auf denen wir den Pädagogen mit ihren Zöglingen öfters begegnen, unterscheiden sie sich wenigstens in der Tracht, und meistens auch im Gesichtstypus, durchaus nicht von den andern Hellenen; es sind da meist ältere Männer im Chiton oder Himation, und so werden sie wohl auch in den Straßen Athens gegangen sein. — In drastisch humoristischer Weise führt uns die hier Abb. 1320 (nach Arch. Ztg. XI. Taf. 8) abgebildete Terrakottagruppe

des Berliner Museums einen Pädagogen mit zwei Zöglingen vor. Der Herausgeber (E. Curtius) schildert dieselbe folgendermaßen (elcdaa S. 157): »Wir sehen einen bärtigen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner großen Glatze, seiner Stumpfnase und dem zusammenge-drückten Gesichte sofort an den Jüden erinnert. Der weiße Söhn, der Erzieher des Dionysos, ist das Vorbild aller Lehr- und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in



1126 Die Zöglinge. (Zu Seite 1125.)

vollkommen ältester Figur vor uns, und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hält er an die Hand. Das *maius velle*, sonst nur aus Gemmen bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wendet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der Schmerzsstelle, um die Hand des Peinigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der beglücktesten Gemütsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt

sich nach rechts und den rechten Ellbogen muß man sich aufgestützt denken, um ohne die geringste Mühe seine Züchtigung ausführen zu können (?) ja, man glaubt dem Alten anzusehen, daß er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine *ludibria*, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Züchtigung, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte. — Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äußerlich hinausgeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fuß in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und stillvergnügt vor sich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Gehorsam und wohlgesittet steht er da, der Normalschüler; nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden. Vgl. Becker-Göll, *Charikles* II, 46 ff. [Bl]

**Palaeographie** bezeichnet eigentlich die Kenntnis der alten Schriftarten, als Hilfswissenschaft der klassischen Philologie aber begreift sie ein viel größeres Gebiet. Denn einmal denkt man nur an das Griechische und das Lateinische, und noch hier wieder fällt die Schrift auf hartem Materiale (Stein, Metall) in die Epigraphik (Inskriptionskunde), so daß der Palaeographie eigentlich nur das mit einer Flüssigkeit wie Tinte auf Papyrus oder Pergament Geschriebene übrig bleibt. Doch pflegt man die in der Mitte liegende Schrift mit Griffel auf Wachstafeln, die freilich nicht literarischen Zwecken dient, gleichfalls der Palaeographie zuzuteilen. Der Zeit nach wird der klassische Philologe nur selten über das 15. Jahrhundert hinauszustiegen haben, während der Historiker oder der Romanist allerdings oft mit jüngeren Handschriften sich beschäftigen muss.

Die Anfänge der Wissenschaft der Palaeographie gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts und dem Beginn des 18. Jahrhunderts an, und zwar den Benediktinern Frankreichs, J. Mabillon (*de re diplomatica*, Paris 1681), Bern. Montfaucon (*palaeographia graeca*, Paris 1708). Sie trat damals in Verbindung mit der Diplomatik (Lehre von den historischen Urkunden) auf, die sich jetzt als eigene Disziplin abgelöst hat. Erst in neuerer Zeit haben auch deutsche Gelehrte, zum Teil durch die Berliner Akademie der Wissenschaften unterstützt, diese Studien wesentlich gefördert und durch Herausgabe von Schrifttafeln popularisiert.

Die antike Litteratur hat man sich, nicht nur für Ägypten, sondern auch für Griechenland und Rom in der Zeit vor Christi Geburt und noch für einige Jahrhunderte nach Chr. wesentlich auf Papyrus geschrieben zu denken, über dessen technische Herstellung aus der Papyrusstange, namentlich



ΑΛΗΘΕΙΑΣ	ΝΑΙ ΟΥΔ' ΑΛΛΑΝΟΤΟΙΟΤΗΤΟΣ	ΤΙΘΕΩ ΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΤΗΤΑ	
ΤΑΛΟΝΗ	ΟΥΤΩΣ ΑΤΤΕΦΑΙΝΕΤΟΥ	ΤΑΛΤΕΦΑΚΕΝΟΤΤΙ	
ΚΤΕΛΕΣ	ΚΗΕΛΑΝΗΛΑΓΡΟΙΚΟΣΟΥΔΕ	ΘΕΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΤΗΤΑ	
ΠΟΛΙΤΕΣ	ΣΕΛΙΟΣ ΕΙΟΥΤΩΣΑΤΟ	ΦΕΚΑΤΦΩΟΥΤΩΣΑΤΕ	
ΚΕΦΑ	ΦΑΙΝΟΙΤΑΝΤΙΣΔΕΥΤΕΛ	ΦΑΚΕΝΟΥΚΟΙΔΟΤΤΙ	
ΩΣΕΙΝΔΑ	ΤΕΔΟΕΙΛΙΟΥΔΑΤΩΙ	ΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΤΗΤΑ	
ΣΕΛΑ	ΣΤΡΟΚΗΝΗΚΟΥΔΑ ΑΚΤΕ	ΤΑΛΟΤΙ ΤΕΚΑΤΑΦΑ	
ΤΕΙΝΑ	ΩΝΟΥΤΩΣΑΤΕΦΗΝΑ	ΤΙΚΟΝΑ ΤΗΜΑΛΑΝΤΙ	
Κ ΝΑΙ	ΤΟΥΔΕΥΤΕΛΑΤΕΔΟΕΙ	ΚΕΙΛΕΝ ΙΝΤΩΟΥΚΟΥ	
ΗΚΕΦΑ	ΛΙΟΥΔΑΤΟΙΣΙΣΤΡΟΚΗ	ΔΟΤΤΙΘΙ ΩΔΥΟΛΟΙΤΑ	
ΩΣΕΙΝΔΑ	ΗΚΕ ΝΑΙ ΟΥΟΥΤΩ Α	ΝΟΤΗΛΑΤΑ ΝΑΙ ΟΥΕΣ	
ΕΛΑ	ΤΕΦΑΙΝΟΙΤΑΝΤΙΣΟΥ	ΤΙΝΤΙΚΑΤΑΦ -	
ΕΙΝΑ	ΤΕΛΟΤΕΔΟΕΙΛΙΟΥ	ΛΕΙΩΛΑΝΤΙΚΕΙΛΕ	
ΝΑΙ	ΔΕΤΟΙΣΙΣΤΡΟΚΗΝΗΚ	ΝΟΝΤΩΙΟ ΚΟΙΔΟΤΤΙ	Α
ΥΤΩΣ	ΝΑ' ΟΥΑΝΑΚΡΕΩΝΟΥ	ΘΕΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΤΗΤΑ	ΚΑΤΑΦ
ΦΑ	ΤΩΣΑΤΕΦΗΝΔΤΟΥ	ΤΕ ΝΑΙ ΟΥΕΛΑΤ	ΦΑΤΙΚ
ΚΕΙΝ	ΤΕΕΛΤΕΔΟΕΙΛΙΟΥΔΑ	ΦΩΟΥΤΩΣΑΤΕΦΑΧΕΝ	
		ΟΙ ΚΟΙΔΟΤΤΙΩΟΥ	
ΤΗΝΑ	ΦΕΚΑΤΦΩΟΥΤΩΣΑΤΟΦΑ	ΛΟΙΤΑΝΟΤΗΤΑ ΕΠΙ	ΚΑΤΑΦ
ΕΙΛΑ	ΝΟΛΕΝΗΚΟΥΚΟΙΔΟΤΤΙ	ΠΗΚΟΤΙΣΟΥΤΩΣΑΤΕ	ΛΟΤΑ
ΟΥ	ΘΕΩΔΥΟΛΟΙΤΑΝΟΤΗΤΑ	ΦΑΙΝΕΤΟΥΚΕΙΛΟΝΑΝΕ	ΤΙΚΕΤΙ
ΕΟΥ	ΤΑΛΤΕΦΑΚΕΝΟΔΟΤ	ΛΩΚΕΛΚΟΝΑΝΕΤΙΝΟΤΙ	ΔΕΥΤΕΛ
ΕΚΟΛΑΝ	ΧΕΛΑΤΑΕΙΝΔΑΛΕΦΙΟ	ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΟΝΑΝΕΤΗΤΑ	ΚΙΝΚΑΚ
ΙΚΟΣ	ΛΟΙΔΑΛΕΚΤΟΙ ΝΑΙ ΟΥΕΙ	ΑΝΤΙΚΕΙΛΕΝΟΝΤΩΟΥ	ΛΕΟΦΑΙΝ
ΟΥ	ΕΙΝΑΛΕΦΙΟΛΟΙΔΑΛΕΚΤΟΙ	ΚΕΙΔΟΝΑΝΕΛΩΟΥΕΛΑΚ	ΚΕΙΔ
ΤΗΚ	ΝΑΙ ΟΥΕΛΑΤΦΩΟΥΤΩΣΑ	ΡΑΝ ΝΑΙ ΟΥΕΤΙΝ	ΡΑΝΑΤΟ
ΔΕΚΛΑΤΕΦΑΙΝΟΛΙΟΥΚΟΙΔΟΤ		ΚΑΤΑΦΑΤΙΚΟΝΑΝΕ	ΝΕΛΑΤ
		ΛΑΝΤΙΚΕΛΕΝΟΝΤΩΟΥ	ΤΩΝΤ

in Ägypten, H. Rümmel (Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, 208 ff.) Auskunft gibt. Da dieses Schreibmaterial nicht in großen Bogen fabriziert wurde, so pflegte man drei bis fünf Finger breite Streifen mit annähernd doppelter Höhe (ein Beispiel Abb. 1321); doch gehören diese Streifen zu den kleineren, der Länge nach nebeneinander zu kleben, bis zu hundert und gelegentlich selbst darüber, und das ganze Manuskript ähnlich einer Tapete aufzurollen (*rollamina*, Rollen). Eine äussere Grenze war dem Volumen dadurch gesetzt, daß es einem Leser doch ohne Ermüdung möglich sein sollte, dasselbe in beiden Händen zu halten und von der einen Seite nach der andern abrollend zu lesen. Die Bücher (Bücher), in welche die alten Autoren selbst, bei den Griechen von Ephoros an, ihre Werke zerlegt haben, entsprechen eben diesen Rollen.

Während der dünne Papyrus in der Regel nur auf einer Seite beschrieben wurde, bei der Tierhaut (Pergament, so benannt, weil die Zubereitung derselben zu den Zwecken des Schreibens in Pergament vervollkommen wurde) den großen Vorteil, daß sie auf beiden Seiten beschrieben werden konnte und der Zerstörung weniger ausgesetzt war; zugleich aber änderte sich damit die Form des Buches, indem das Pergament für literarische Zwecke nicht gerollt, sondern in Lagen (Quaternio, 4 Doppelblätter zu 16 Seiten) geheftet und wie ein modernes Buch gebunden wurde. Der Papyrus hatte zu wenig Festigkeit, als daß die einzelnen Seiten den Fingern der blätternden Leser hätten ausgesetzt werden dürfen; nur eine halbe Ausnahme bildet ein in Gien befindlicher Augustincodex, in welchem Papyrus und Pergamentlagen durcheinander geschoben sind. Wann der Pergamentcodex das Papyrusvolumen verdrängt habe, ist noch nicht sicher festgestellt; Theod. Birt (Das antike Buchwesen, Berlin 1883 S. 119) nimmt das 4. Jahrh. n. Chr. an, da die älteste erhaltene Pergamenthandschrift der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehört; doch ist der Übergang vielleicht früher anzusetzen.

Diese Veränderung ist von größter Wichtigkeit auch für die Litteratur selbst; denn das Papyrusvolumen konnte man nur lesen oder sich vorlesen lassen, nicht wohl aber neben sich legen und abschreiben; während der Pergamentcodex dies gestattete. Es leuchtet demnach ein, daß die Abschreiberei in der späteren Litteratur dadurch wesentlich gefördert wurde, wie umgekehrt für die Zeit der Herrschaft des Volumens von Abschreiberei im modernen Sinne nicht gesprochen werden kann. In der älteren Zeit wurde das Gedächtnis des Historikers in höherem Grade angespannt, und es sind deshalb, obwohl es in der That fast in tabellarischer Weise ausgebildet wurde, doch Gedächtnisfehler, z. B. in

Eigennamen leicht möglich, da das Volumen es sehr erschwerte, eine Stelle durch Nachschlagen zu verifizieren, Zustände, welche bei den jetzt so beliebten Untersuchungen über die Quellen allerer Historiker mehr berücksichtigt zu werden verdienen.

Nicht geringer ist der Einfluss des Schreibmaterials auf die Schrift. Für den Papyrus als Pflanzenfaser paßte ein nicht zu scharf zugespitztes, weiches Rohr (*calamus*), damit dasselbe nicht durchsteche, er lud aus eben diesem Grunde zu runden Zügen und einer flüchtigeren Schrift ein. Das widerstandsfähigere Pergament dagegen konnte eine spitze Feder ertragen und forderte den Kalligraphen auf, vermittelst des gespaltenen Rohres (Auson. epist. 7, 49: *Neo iam fessipedis per calami rursus Grassetur fundiculus lucandus*) und der gespaltenen Kieffeder (*penna*) seine ganze Kunst in dem Wechsel von Haarsstrichen und fetten Zügen zur Geltung zu bringen. Das Rohr, besonders vorzüglich in Memphis und auf Knidus und im Oriente lange allein üblich, war älter als die Feder, welche zuerst von dem Anonymus Valesianus 14, 79 bei der Schilderung des Ostgotenkönigs Theoderich erwähnt wird.

Die griechischen Buchstaben waren ursprünglich, wie dies genauer bei den lateinischen wird erörtert werden, ausschließlich die des sog. großen Alphabets (Majuskelschrift) und haben das gesamte Schriftentum bis in die Zeit Karls d. Gr. beherrscht, in der Regel zeigt auch die Majuskelschrift keine Worttrennung, in ältester Zeit auch keine Accente und keine Spiritus, so dass die ältesten Handschriften den Inschriften nahe stehen. Während aber die Fortpflanzung der Litteratur im engeren Sinne an einen sorgfältigen, kalligraphischen Schrifttypus gebunden ist, in welchem die einzelnen Buchstaben ohne Verbindung miteinander frei stehen, hat man, wie namentlich ägyptische Funde bezeugen, schon im 2. Jahrh. v. Chr. in Briefen, Urkunden und ähnlichen mehr ephemeren Aufzeichnungen eine Kursivschrift (Kurrentschrift) geschrieben, die flüchtigere, unter sich verbundene Züge zeigt, auch etwas von der Rechten zur Linken geneigt ist, während die Buchstaben der strengen Majuskel gerade stehen. Für den klassischen Philologen hat diese Schrift geringere Bedeutung, weil die Klassiker nicht in derselben der Nachwelt überliefert worden sind.

Im karolingischen Zeitalter entwickelt sich (wie genau entsprechend in der lateinischen Schrift) aus der Majuskel eine Minuskelschrift, d. h. das Alphabet der sog. kleinen Buchstaben; doch hatten in griechischen Handschriften Majuskelformen, Kursivformen und Minuskelbuchstaben noch vielfach und lange Zeit nebeneinander her und die Worttrennung bleibt lange mangelhaft, während im Abendlande durch den Einfluss Karls d. Gr. die lateinische







ΤΟΥ ΠΩΠΟΤΕΛΛΗ  
 ΚΟΛΤΕΟΥΤΕΕΙΔΟ  
 ΑΥΤΟΥ ΕΩΡΑΚΑΤ  
 ΚΑΙ ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ ΑΥ  
 ΤΟΥ ΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΕΝ  
 ΜΙΝ ΜΕΝΟΝΤΑ ΧΟ  
 ΤΙΟΝ ΑΠΕΣΤΙΛΕΝ  
 ΕΚΙΝΟΣ ΤΟΥΤΩΥ  
 ΜΙΣΟΥ ΠΙΣΤΕΥΕΤ  
 ΕΡΑΥΝΑΤΕ ΤΑΣΤΡΑ  
 ΦΑΣ ΟΤΙ ΥΜΕΙΣ ΔΕ  
 ΚΕΙΤΑΙ ΕΝ ΑΥΤΑΙΣ  
 ΗΝ ΛΙΩΝΙΟΝ ΕΧΙ  
 ΚΑΙ ΕΚΕΙΝΑΙ ΕΙΣΙ  
 ΛΙΜΑΡΤΥΡΟΥΣ ΑΠ  
 ΡΙΕΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥΘΕ  
 ΛΕΤΕ ΕΛΘΕΙΝ ΠΡ  
 ΜΕΙΝΑΖΩ ΗΝ ΕΧΗ  
 ΤΕ ΔΟΣ ΑΝ ΠΑΡΑΛΛΗ  
 ΘΡΩΠΩΝ ΟΥΛΑΜ  
 ΒΑΝΩ ΑΛΛΕ ΓΝΩΚΑ  
 ΥΜΑΣ ΟΤΙ ΟΥΚ ΕΧ  
 ΤΕ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗΝ ΤΗ  
 ΘΥΟΥΚ ΕΧΕΤΕ ΕΝ  
 ΑΥΤΟΙΣ ΕΓΩ ΕΛΗ  
 ΛΥΘΑ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟ  
 ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟ  
 ΜΟΥ ΚΑΙ ΟΥΛΑΜΒΑ  
 ΝΕΤΕ ΜΕ ΕΛΑΝ ΑΛΛ  
 ΕΛΘΗΤΩ ΟΝΟΜΑ  
 ΤΙ ΤΩ ΙΔΙΩ ΕΚΕΙ  
 ΝΟΝ ΛΗΜΨΕΘΑΝ  
 ΠΩΣ ΑΥΝΑΣΘΑΙ  
 ΥΜΙΣ ΠΙΣΤΕΥΣΑΝ  
 ΔΟΣ ΑΝ ΠΑΡΑΛΛΗ  
 ΛΩΝ ΛΑΜΒΑΝΟΝ  
 ΤΕΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΟΣΑ  
 ΤΗΝ ΠΑΡΑΤΟΥΜ  
 ΝΟΥ ΘΥΟΥ ΖΗΤΟΥΝ  
 ΤΕΣ ΜΗ ΔΟΚΕΙΤΑΙ  
 ΟΤΙ ΕΓΩ ΚΑΤΗΓΟΡΗ  
 ΣΩ ΥΜΩΝ ΠΡΟΤ  
 ΠΡΑΞΕΤΙΝ ΟΙ ΚΑΤΗ  
 ΓΟΡΩΝ ΥΜΩΝ Η  
 ΥΣΗ ΕΙΣ ΟΝ ΥΜΙΝ Η  
 ΠΙΚΑΤΕ ΕΙΓΑΡΕ ΠΙ  
 ΣΤΕΥΕΤΕ ΜΩΣ ΕΙ  
 ΠΙΣΤΕΥΕΤΕ ΑΝΘΡΩ

ΠΕΡΙΓΛΕΜΟΥ ΕΚΙ  
 ΝΟΣ ΕΓΡΑΦΕΝ ΕΙ  
 ΔΕ ΤΟΙΣ ΕΚΕΙΝΟΤ  
 ΓΡΑΜΜΑΣΙΝ ΟΥ ΠΙ  
 ΣΤΕΥΕΤΑΙ ΠΩΣ ΤΗ  
 ΕΜΟΙΣ ΡΗΜΑΣΙΝ  
 ΠΙΣΤΕΥΣΕΤΕ ΜΕ  
 ΤΑΤΑΥΤΑ ΑΠΗΛΘΗΝ  
 ΟΙΣ ΠΕΡΑΝ ΤΗΣ ΘΑ  
 ΛΑΣΣΗΣ ΤΗΣ ΓΑΛΙΑΣ  
 ΑΣΤΗΣΤΙΒΕΡΙΛΑ  
 Η ΚΟΛΟΥΘΕΙ ΔΕ ΧΥ  
 ΤΩ ΠΟΛΥΣΟΧΛΟΣ  
 ΟΤΙ ΕΩΡΩΝΤΑΣ Η  
 ΜΕΙΛΛΕΠΟΙΕΙ ΠΕΡ  
 ΤΩΝ ΑΣΘΕΝΟΥΝ  
 ΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΗΛΘΕ  
 ΕΙΣ ΤΟ ΟΡΟΣ  
 ΚΑΙ ΕΚΑΘΕΖΕΤΟ  
 ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΜΑΘΗ  
 ΤΩΝ ΑΥΤΟΥ ΗΝ Α  
 ΕΓΓΥΣΤΟ ΠΑΣΧΑ  
 Η ΕΟΡΤΗ ΤΩΝ ΝΙΟΙ  
 ΔΑΙΩΝ  
 ΕΠΑΡΑΣΟΥΝΤΟ ΥΣΟ  
 ΦΘΑΛΜΟΥΣ ΕΚΑΙ  
 ΘΕΑΣΑΜΕΝΟΙ ΟΤΙ  
 ΟΧΛΟΣ ΠΟΛΥΣ ΕΡ  
 ΧΕΤΑΙ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΝ  
 ΛΕΓΕΙ ΠΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠ  
 ΠΟΘΕΝ ΑΓΟΡΑΣΩ  
 ΜΕΝ ΑΡΤΟΥΣ ΙΝΑ  
 ΟΥΤΟΙ ΦΑΓΩΣΙΝ  
 ΤΟΥΤΟ ΑΡΕΧΕΓΕΝ  
 ΠΙΡΑΖΩΝ ΑΥΤΟΝ  
 ΑΥΤΟΣ ΔΕ ΗΔΕΙΤΙ  
 ΕΜΕΛΛΕΤΙ ΟΙ ΕΙΝ  
 ΑΠΟ ΚΡΙΝΕΤΑΙ ΟΥΝ  
 Ο ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΔΙΔ  
 ΚΟΙΩΝΑ ΗΝ ΑΡΙ  
 ΩΝ ΑΡΤΟΙΟΥ ΚΑΙ  
 ΚΟΥΣΙΝΙΝ ΔΕΚΑΤ  
 ΒΡΑΧΥΤΙΛΑΒΗΛΕ  
 ΓΕΙΑΥΤΩ ΕΙΣΕΚΤ  
 ΜΑΘΗΤΩΝ ΑΥΤΟΥ  
 ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΕΑ  
 ΦΟΡΣΙΜΩΝ ΟΣ ΠΕ  
 ΤΡΟΥ ΕΣΤΙΝ ΠΑΙΔΑ

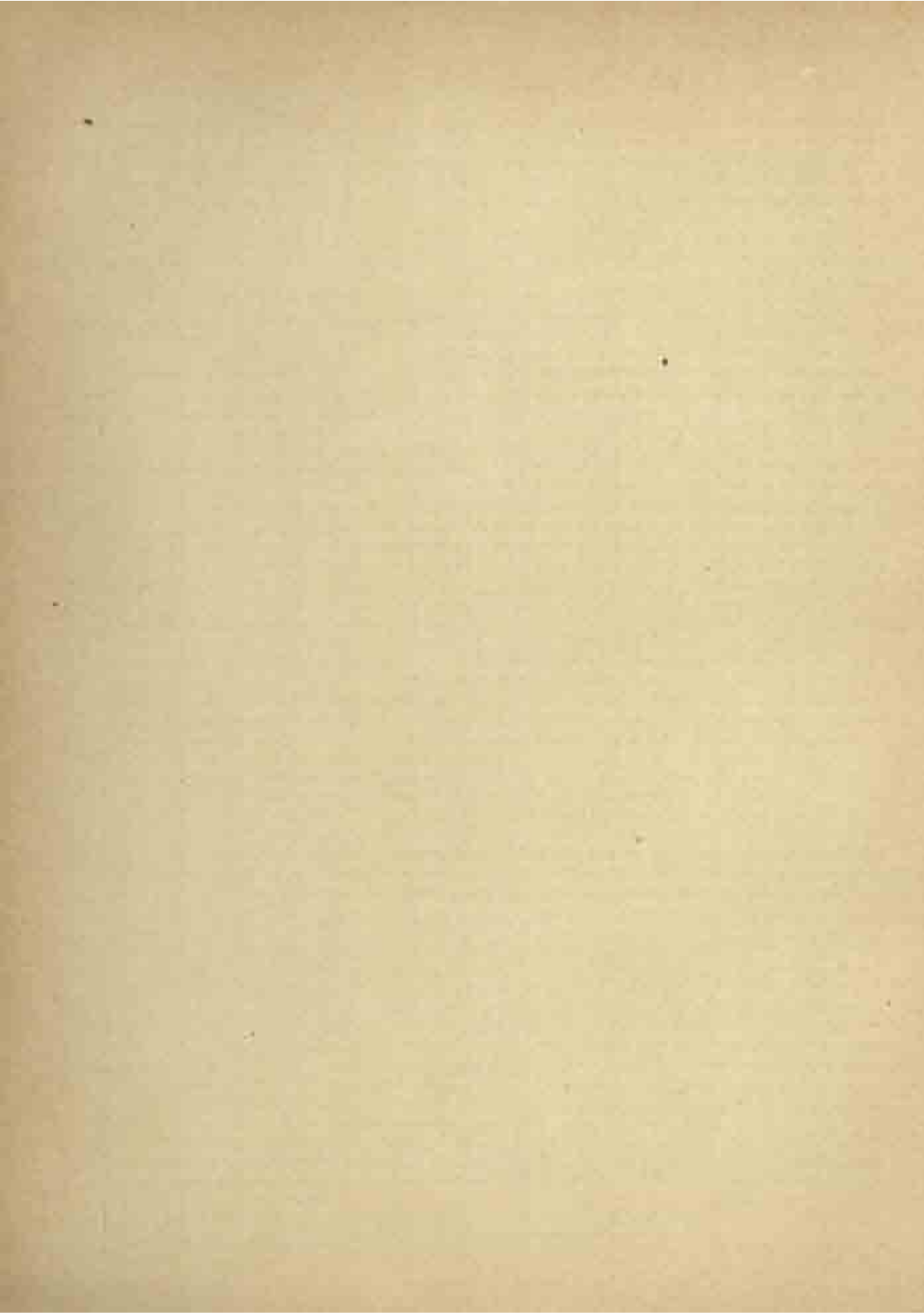
ΤΙΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΟΙΔΕ  
 ΜΑΘΗΤΗ

ΡΙΟΝ ΩΔΕΘΕΧΕΙ  
 ΠΕΝΤΕ ΑΡΤΟΥΣ ΚΡΙ  
 ΘΙΝΟΥΣ ΚΑΙ ΔΥΟ  
 ΨΑΡΙΑ ΑΛΛΑ ΤΑΥΤΑ  
 ΤΙ ΕΣΤΙΝ ΕΙΣ ΤΟΣ  
 ΤΟΥΣ ΕΙΠΕΝ ΟΙΣ  
 ΠΟΙΗΣΑΤΕ ΤΟΥΣ ΑΝ  
 ΘΡΩΠΟΥΣ ΑΝΑΠ  
 ΣΙΝ ΗΝ ΔΕ ΤΟ ΠΟ  
 ΠΟΛΥΣ ΕΝ ΤΩΤΟΙ  
 ΑΝ ΕΠΕΣΑΝ ΟΥΝ  
 ΑΝΔΡΕΣ ΤΟΝ ΑΡΙ  
 ΘΜΟΝ ΩΣ ΤΡΙΣ ΧΙ  
 ΛΙΟΙ ΕΛΑΒΕΝ ΔΕ Τ  
 ΑΡΤΟΥΣ ΟΙΣ ΚΑΙ ΕΥ  
 ΧΑΡΙΣΤΗΣΕΝ ΚΑΙ  
 ΕΔΩΚΕΝ ΤΟΙΣ ΑΝ  
 ΚΙΜΕΝΟΙΣ ΟΜΟΙ  
 ΩΣ ΚΑΙ ΕΚΤΩΝ Ο  
 ΨΑΡΙΩΝ ΟΣ ΟΝΗ  
 ΛΟΝ ΩΣ ΔΕ ΕΝΕ  
 ΠΛΗΣΘΗΣΑΝ ΑΥ  
 ΤΟΙΣ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΑΥ  
 ΤΟΥΣΥΝΑΓΑΓΕΤΑΙ  
 ΤΑ ΠΕΡΙΣΣΕΥΣΑΝ  
 ΤΑ ΚΛΑΣΜΑΤΑ ΚΙΝΑ  
 ΤΙΑ ΠΟΛΗΤΑΙΣΥΝΗ  
 ΓΑΓΟΝΟΥΝ ΚΑΙ ΕΡ  
 ΜΙΣΑΝ ΔΩΔΕΚΑΚ  
 ΦΙΝΟΥΣ ΚΛΑΣΜΑΤ  
 ΕΚΤΩΝ ΠΕΝΤΕ ΑΥ  
 ΤΩΝ ΤΩΝ ΚΡΙΘΙΝ  
 ΛΕΠΕΡΙΣΣΕΥΣΕΝ  
 ΤΟΙΣ ΒΕΒΡΩΚΟΙΣ  
 ΟΙΟΥΝΑΝ ΘΡΩΠ  
 ΙΔΟΝΤΕΣ ΟΕΠΟΙ  
 ΗΣΕΝ ΣΗΜΕΙΟΝ  
 ΓΟΝ ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ  
 ΑΛΗΘΩΣ Ο ΠΡΟΦΗ  
 ΤΗΣ ΟΕΙΣ ΤΟΝ Κ  
 ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ  
 ΙΣΟΥΝ ΓΝΟΥΣΟΤΙ  
 ΜΕΛΛΟΥΣΙΝ ΕΡΧ  
 ΘΕΑΙ ΚΑΙ ΑΡΠΑΖΕΙΝ  
 ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΑΝΑ  
 ΚΝΥΝΑΙ ΒΑΣΙΛΕΑ  
 ΦΕΥΓΕΙ ΠΑΛΙΝ ΕΙΤ  
 ΟΡΟΣ ΜΟΝΟΣ ΑΥΤ

ΩΣ ΔΕ ΟΥΤΑ ΕΓΕΝΕΤ  
 ΚΑΤΕΒΗΣΑΝ ΟΙ ΜΑ  
 ΘΗΤΑΙ ΑΥΤΟΥ ΕΠΙ  
 ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑΝ ΚΑΙ  
 ΕΜΒΑΝΤΕΣ ΕΙΣ ΠΛΗ  
 ΟΝ ΕΡΧΟΝΤΑΙ ΠΕ  
 ΡΑΝΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ  
 ΕΙΣ ΚΑΦΑΡΙΝ ΛΟΥΜ  
 ΚΑΤΕΛΑΒΕΝ ΔΕ ΑΥ  
 ΤΟΥΣ ΗΣΚΟΤΙ ΑΚΗ  
 ΟΥ ΠΩ ΕΛΗΛΥΘΕΙ  
 ΙΣ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΥΣ Η  
 ΤΕΘΑΛΑΣΣΑ ΑΝΕ  
 ΜΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΠΙΝΕ  
 ΟΝ ΤΟΣΑΙ ΗΓΕΙΡ  
 ΤΟ ΕΛΗΛΑΖΟΤΕΣ  
 ΩΣ ΣΤΑΔΙΑ ΕΙΚΟ  
 ΠΕΝΤΕ Η ΤΡΙΑΚΗ  
 ΤΑΘΕΩΡΟΥΣΙΝΤ  
 ΙΝ ΠΕΡΙΠΑΤΟΥΝΤΑ  
 ΕΠΙ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ  
 ΚΑΙ ΕΓΓΥΣΤΟΥ ΠΛΗ  
 ΟΥΓΙΝΟΜΕΝΟΝΣ  
 ΕΦΟΒΗΘΗΣΑΝ  
 ΚΑΙ ΛΕΓΕΙ ΑΥΤΟΙΣ  
 ΤΩ ΕΙΜΙ ΜΗ ΦΟΒ  
 ΘΕΑΙ ΗΛΘΟΝ ΟΥΝ  
 ΛΑΒΙΝ ΑΥΤΟΝ ΕΙΤ  
 ΠΛΟΙΟΝ ΚΑΙ ΕΥΘ  
 ΩΣ ΤΟ ΠΛΟΙΟΝ ΕΡ  
 ΤΟ ΕΠΙ ΤΗ ΝΗΝ  
 ΥΠΗΝΤΗΣΕΝ ΤΗ  
 ΕΠΑΥΡΙΟΝ ΟΟΧΛ  
 ΟΕΣΤΩΣ ΠΕΡΑΝΤΗ  
 ΘΑΛΑΣΣΗΣ ΕΙΔΕΝ  
 ΟΤΙ ΠΛΟΙΑΡΙΟΝ Α  
 ΛΟΟΥΚΗΝ ΕΚΕΙ  
 ΜΗ ΕΝΚΕΙΝΟ ΕΙ  
 ΣΘΕΝΕΒΗΣΑΝ ΟΙ  
 ΜΑΘΗΤΑΙ ΤΟΥ ΙΥ  
 ΟΤΙ ΟΥΣΥΝ ΕΛΗΛΥ  
 ΘΕΙ ΑΥΤΟΙΣ ΟΙΣ ΕΙΣ  
 ΤΟ ΠΛΟΙΟΝ ΑΛΛΑ  
 ΝΟΙΟΙΜΑΘΗΤΑΙ  
 ΤΟΥ ΑΠΗΛΘΟΝ  
 ΕΠΕΛΘΟΝ ΤΩΝ ΟΥ  
 ΤΩΝ ΠΛΟΙΩΝ ΕΚΤΙ  
 ΒΕΡΙΑΔΟΣ ΕΓΓΥΣ

ΑΛΘΗΤΩ ΑΥΤΟΥ





Minuskel siegreich durchdringt. Die Buchstaben der alten Mainskel blieben als kalligraphischer Schmuck stehen für Überschriften, Initialen von Sätzen, wie heute noch zur Hervorhebung der Eigennamen. Die Abkürzungen, anfänglich mäßig, werden, um Zeit und Papier zu sparen, immer häufiger, so daß die sichere Entzifferung der Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts einschleudende Studien voraussetzt.

Es ist im folgenden versucht, die Entwicklung der Schrift nicht auf dem Wege der Theorie, sondern an Beispielen zur Anschauung zu bringen, und die Handschriftenproben sind so gewählt, daß der Leser einen Einblick in die Fortpflanzung der antiken Literatur (Korrekturen, Interlinear glossen, Randnoten, Schollen, Überschriften, Subskriptionen etc.) erhält.

Abb. 1321. Ägyptische Papyrushandschrift, jetzt in Paris, etwa aus dem Jahre 160 v. Chr., Teile einer Dialektik enthaltend, in welcher zahlreiche Vorse älter Dichter als Beispiele angeführt werden, die uns nur aus diesem Traktate bekannt sind (vgl. Fragmente griech. Dichter aus einem Papyrus des kgl. Mus. zu Paris, herausg. von F. W. Schneidewin, Göttingen 1838, Notices et Extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale, tom. XVIII, Paris 1865 p. 77 ff.). Die Kolumnen sind klein, sowohl in Rücksicht auf Höhe als Breite, außerdem aber auch in unserer Reproduktion noch ein wenig reduziert.

Kol 2: Nat. Oud' Aarkyn e koptēs mētōs apē-  
phēnto. Oō x hē anēr aparkyn oūd' apēntō. El oētōs  
apēphēntō an tēs' eōt' ēpēphōs ēhē oūd' apēntō  
epōphēntō. oē' Anakōphōn mētōs apēphēntō u. x w

Kol. 2, Zeile 8 von unten lesen wir:  $\delta\phi\phi\alpha\iota\tau\alpha$   $\nu\phi\mu\alpha\tau\alpha$ , was zwei Zeilen weiter unten richtig verlesen ist in  $\delta\phi\phi\alpha\iota\tau\alpha$   $\nu\phi\mu\alpha\tau\alpha$ . — Kol. 3, Zeile 2 ist  $\alpha\delta$  (=  $\alpha\delta\alpha$ ) über der Zeile nachgetragen; Zeile 16  $\alpha\delta$  getilgt, und zwar sowohl durch einen Querstrich als auch durch drei übereingeschriebene Punkte. — Die Kol. 1 und 3 je zweimal am Anfange der Zeile vorkommenden Zeichen scheinen sich auf Sticheometrie (Zeilenmählung) zu beziehen, die kleinen Striche, welche an gleicher Stelle öfters zwischen den Zeilen erscheinen, deuten darauf, daß in der Zeile ein neuer Satz beginnt, sind also gewissermaßen Interpunktionszeichen.

Abb. 1322 auf Taf. XXVIII. Eine Seite des von Constantin Tischendorf 1862 entdeckten Codex Sinaiticus (vgl. Die Similitude, ihre Entdeckung, Herausgabe und Erwerbung. Von Const. v. Tisch., Leipz. 1871, Inhalt: Evang. Johann. 5, 37 ff.). Die Pergamenthandschrift, wahrscheinlich die älteste erhaltene (zwischen 350 und 400 n. Chr. gesetzt), ahmt in der Kolumnenzahl die Papyrusrolle nach, insofern der aufgeschlagene Codex acht Kolumnen nebeneinander zeigt. Die Schrift ist in der Reproduktion ein wenig verkleinert.

*i* und *γ* erhalten, wenn sie ein Wort beginnen, bzw. wenn zwei Punkte (vgl. *i* und *u*), z. B. *veg*, *šm*, *quay*, der Schreiber hat verschiedene Buchstaben, namentlich *e*, *o*, *u* gegen das Ende der Zeile oft verkleinert, um nicht mitten einer Silbe abbrechen zu müssen, oder auch zwei aufeinander geschoben, um Platz zu gewinnen, z. B. Kol. 3, Zeile 26 *u*. Abkürzungen noch selten und wenige Worte beschränkt, 1, 24 *oo* = *ooob*, 1, 6 von unten *upa* = *uupapa*; 2, 14 *v* *u* *u* = *uubc*; 2, 18 *u* = *uooooo*; 4, 20 *iv* = *uoooo*; 4, 9 *v* *u* *u* = *uoooo*, 1, 24 *ouoo* = *ouoouo*. Der Horizontalstrich über einem Vokale bedeutet *u*, z. B. 1, 7 *v* *u*, *u* = *uuv*, 2, 5 *v* *u*, *u* = *uuv*, 1, 14 *u* = *uuv*. Außerdem *u* mit Schwanzstrich = *u*, z. B. 4, 9 *v* *u*.

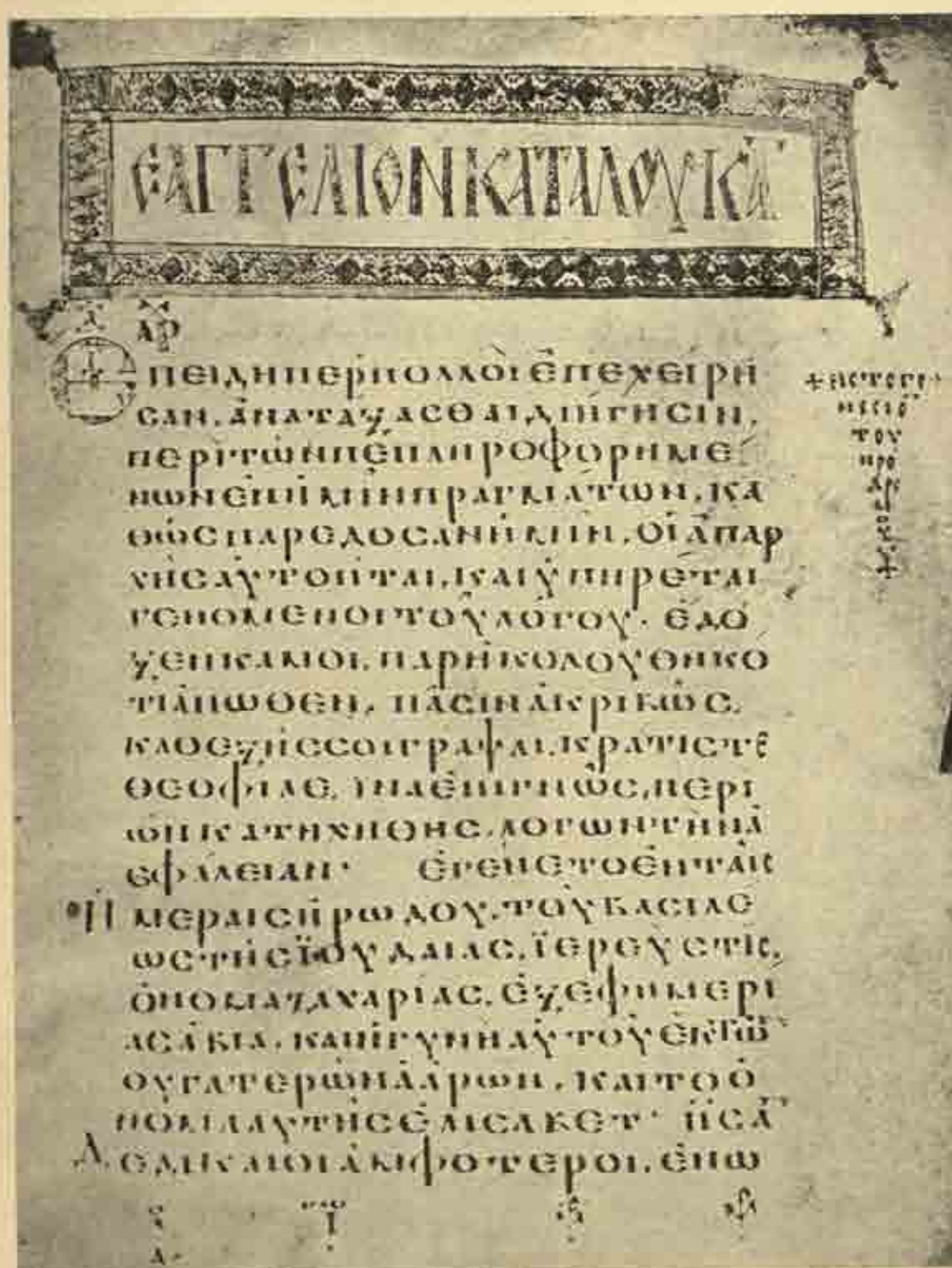
Punkte über den Buchstaben sind Tilgungspunkte, z. B. 3, 4 v. u.; 1, 22 soll *οοκ* *εχες* als getilgt gelten. Sehr zahlreich sind Korrekturen: 2, 2 *τυραγευ*, korrigiert *εραγευ*; 2, 7 *μιοτεωκς*, korr. *μιοτεωκται*; 2, 19 *και καβζετο*, korr. *και τοι καβζετο*; 2, 15 v. u. *γυρ*, korr. *δε*; 2, 13 v. u. *δε*, korr. *γυρ*; 2, 11 v. u. *αποσπικται*, überschrieben *απεκρίθη αετις*; 3, 9 *τομος*, korr. *χορτος*; 3, 13 *τροχιαιον*, korr. *πεντακιχαιον*; 3, 14 *δε*, überschrieben *οοκ*. Kol. 3 oben ist mit Verweisungszeichen an 3, 17 bemerkt *τοις μαθητοις* (= *μαθηταις* = *μαθηταις* *οι δε μαθηται*, als Erklärung zu den Worten des Textes *τοις ανακεινουσιν* (= *ἀνκεινέουσιν*); ebenso zu 4, 7 v. u. mit Verweisungszeichen (Circumflex) zu *αυτοις* am Rande das Glossom *μαθητοις αετις*. — An den vorderen Rändern der Kolonnen von anderer Tinte Zählzeichen (*αλ*, *αε*, *αζ*), welche auf eine alte Kapitelteilung weisen.

Abb. 1323. Eine anderer geschriebene Seite desselben Codex in reduzierter Maßstabe, enthaltend das Ende des Evangelium Lukas von v. 24, 23 an, mit der Subscriptio «ὁ ἀρχαῖος καὶ Ἀδελφός». Abkürzungen 1, 18 χν = χριστὸν; 2, 22 ες = χριστός; 3, 1 πνδ = πνεῦμα [der heilige Geist]; 1, 19 v. u. (ἐπιφανέσθαι) vs in einen Zug verschlungen; 1, 5 v. u. τρεῖς nach ποππε τρεῖς als Dittographie durch Punkte getilgt; 1, 17 v. u. ebenso καὶ getilgt; 2, 2 ist nach ἀφ' ἑαυτοῦ am Rande nachgetragen εἰς αὐτὸν ἐκείνους αὐτόν; in 4, 16 mit Verweisungszeichen über die Kolumne καὶ ἀνεφέρτε εἰς τὸν οὐνόν (αἶσαν). Korrekturum; 2, 1 διηγοῦμαι (= διηγοῖμαι, kor. διηγήσθαι (= διηγήσθαι); 3, 14 als. kor. εὐδαί.

Abb. 1924. Basler Evangelien-codex, bezeichnet A. N. III, 12, von Tischendorf in die Mitte des 8. Jahrhunderts gesetzt (vgl. W. Theod. Strouwer in Nömmanns *Synonym XVII* 1856, 130 ff.). *Ερριανω κρη Αμαυρ*, c. 1. Über der ersten Textzeile *αρχη*, am Rande rechts *αρχη το γενησος του σπουδαιου Χριστου*; am unteren Rande die abgekürzten Namen der vier Evangelisten Lukas, Johannes, Matthäus, Markus. Starker Unterschied zwischen linken Zügen









und Haaredrichen. Buchstabenformen: Δ mit zwei Schwänzchen rechts und links, 8 in zwei getrennte Züge auseinandergerissen, daher ähnlich wie w; P und Y regelmäßig unter die Zeile fallend. Anfänge der Worttrennung und der Interpunktion; Accente, sowohl Akut als Gravis und Circumflex (doch fehlend ö auf καί), Spiritus lenis -, asper +, im Originale deutlicher und schärfer als auf der Nachbildung.

Abb. 1325. Basler Paulinenhandschrift des 9. Jahrhunderts. A. VII. 3, mit lateinischer Interlinearversion, wahrscheinlich ein Zwillingsbruder des St. Galler Evangeliencodex (Cod. Δ) mit lateinischer Interlinearversion. Inhalt: Psalm 30 Ende, 31 Anfang. Regelmäßige Worttrennung, durch Punkte verstärkt; η und ι sind oft verwechselt (infolge der italischen Aussprache, ebenso ε und αι).

Überschrift in der Mitte der Seite: ΕΙΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ. ψαλμὸς τοῦ Δαυὶδ. Επιστολὴ (ἐπὶ σοῦ) κυρίου. ἡλπισα· (ἡλπισα) μὴ καταχυνῶ (καταχυνῶ) εἰς τὸν σῶνα. (αἰῶνα) ἐν· τῇ δικαιοσυνῇ (δικαιοσυνῇ) σου. ποτε (ποτε) με καὶ ἐξέλου μου κληνὸν (κλινὸν). προσ· με τὸν οὐσον (τοὺς οὐς) σου. ταχυνόντος. Lateinisch: *In te domine speravi non (ne?) confundar in aeternum in iustitia tua. Libera me et inclina ad me aurem tuam uocella. Am Rande rechts von anderer Hand: Haecque scripti. hinc incipit ad marcellum ac.* (In der Originalhandschrift hatte der Abschreiber die Psalm 30 incl. geschrieben, während ein anderer, Marcellus, die Fortsetzung auf sich zu nehmen hatte.)

Abb. 1326. Basler Handschrift der neutestamentlichen Briefe mit Randscholien: schöne Minuskel des 10. Jahrhunderts. Inhalt: Epist. Timoth. I, 5, 16 καὶ μὴ βαρεῖσθαι ἐκκλησίαι, ἵνα ταῖς ὁντως χήραις ἐπαρκεῖ. Οἱ καλῶς προεστειότες πρεσβύτεροι διπλῆς τιμῆς ἀποδοσάμενοι, μάλιστα οἱ κοπιῶντες ἐν λόγῳ καὶ διδασκαλίᾳ. Die Randnoten sind gewählt, ΠΔ. ΠΕ η σ. w. Z. B. Πη καὶ ὁμοῦ ὁ ἐργάτης; καὶ ὁ Χριστὸς σύμμενος τῷ νόμῳ λέγει· τοῦ πατρὸς τῆς τροφῆς δηλονότι. ἐργάτην δὲ λέγει τὸν κλινόντα· ὡς δ' γε μὴ κλινὸν οὐκ ἄξιός τῆς τροφῆς.

Buchstabenformen. Aus dem großen Alphabet sind stehen geblieben Η (Zeile 1 η), Γ (Z. 6 λογῶ). Das Minuskel η ist auf den Kopf gestellt, z. B. Z. 1 μὴ. Sehr ähnlich diesem Zuge ist auch eine Nebenform des ε, z. B. Z. 1 ἐκκλησία. ε erscheint am regelmäßigsten geformt etwa Z. 8 in ψαλμοῖς, dann verbindet sich aber der untere Zug mit der Zunge in der Mitte, wie Z. 2 (ἐπαρκεῖ) und das so gestaltete ε geht mit folgenden Konsonanten Verbindungen ein, wie in dem ersten ε desselben Wortes (ἐπαρκεῖ), in Z. 3 εἰπ (προεστειότες), in Z. 6 ες (κοπιῶντες), in Z. 7 ετ und ε (λέγει); ω nicht geöffnet, sondern wie zwei aneinander geschobene ο; λ normal Z. 6 (διδασκαλία), verschoben Z. 1 (ἐκκλησία) oder Z. 3 (κλινός).

Abb. 1327. Münchener Euripides (cod. græc. 560), Papierhandschrift aus dem 14. Jahrhundert

mit Randscholien und Interlinearglossen. Inhalt Eurip. Orest. v. 107 ff. Flüchtige und nachlässige Schrift.

Buchstabenformen des Euripidestextes: η auf den Kopf gestellt, Z. 4 (μή); ε und ο fast gleich, Z. 3 τενεκάων, wo die beiden Punkte über dem ο stehen sollten; ι und υ (außer in Diphthongen) erhalten zwei Punkte; τ über die Zeile hinaufgehend, Z. 1 τῖ; aus der Mainskel haben sich erhalten Γ und Δ, Z. 3 κατὶ und 12 ἀδελφῇ; ε (Z. 1 δέ); Ligaturen (verschlungene, verbundene Züge): α (Z. 2 ἔρπειν, 5 πείθουαι), εκ (7 τέκνων), αι (1 πείπαι), εν (12 ἐλένη), ει (5 ἐλέας), εις (10 ἀρεῖς), ου (das υ über das ο gesetzt in Form einer 8, Z. 2 οὐ καλόν), στ (Stigma, 9 κλυταυγήσας). Abkürzungen: ας (4 τροφός), εις (1 πείπαι, 6 λέγεις), ην (10 ἄχνην), ιν (2 παρθένοι), ον (9 τάφον und ebendasselbe τον, wo der eine Strich Accent, der andere Abkürzung ist, ων (7 δάμω). Die Eigennamen erhalten zum Unterschiede von den Appellativa einen Strich über sich (1, 7, 9, 12 Ἑμιόνης, Κλυταυγήσας, Ἐλένη).

Interlinearglossen: Zeile 1 καὶ Ἑμιόνης δέ· (μας) περιφραστικῶς τὴν Ἑμιόνην. Z. 2 παρθένοις ταῖς. Z. 3 unechter Vers, Periphrase | αὐτὸς δ' οὗτος ἀλλότριος. Z. 4 τῖνοι; δίκαιον ὁπάρχον ἀνταποδοῖν; ebendasselbe ὡς ἀνὰ τῇ ἐπ' αὐτῆς ἀμοιβῇ. Z. 5 κόρη]α. Z. 6 εὐ γὰρ τοι λέγεις] αὐ. Z. 7 πάρος] ἡμπροσθεν. Z. 8 κόρας] τριχάς. Z. 10 μελίκρατ' ῥήσιν οἶνου. ἀρεῖς] πύμνον. τάλαντος] μετὰ οἶνον (= οἶνον) τ' ἄχνην μελαινάν τῆς τριχός. Z. 11 λώματος (= χλωμάτων) τοῦ τάφου.

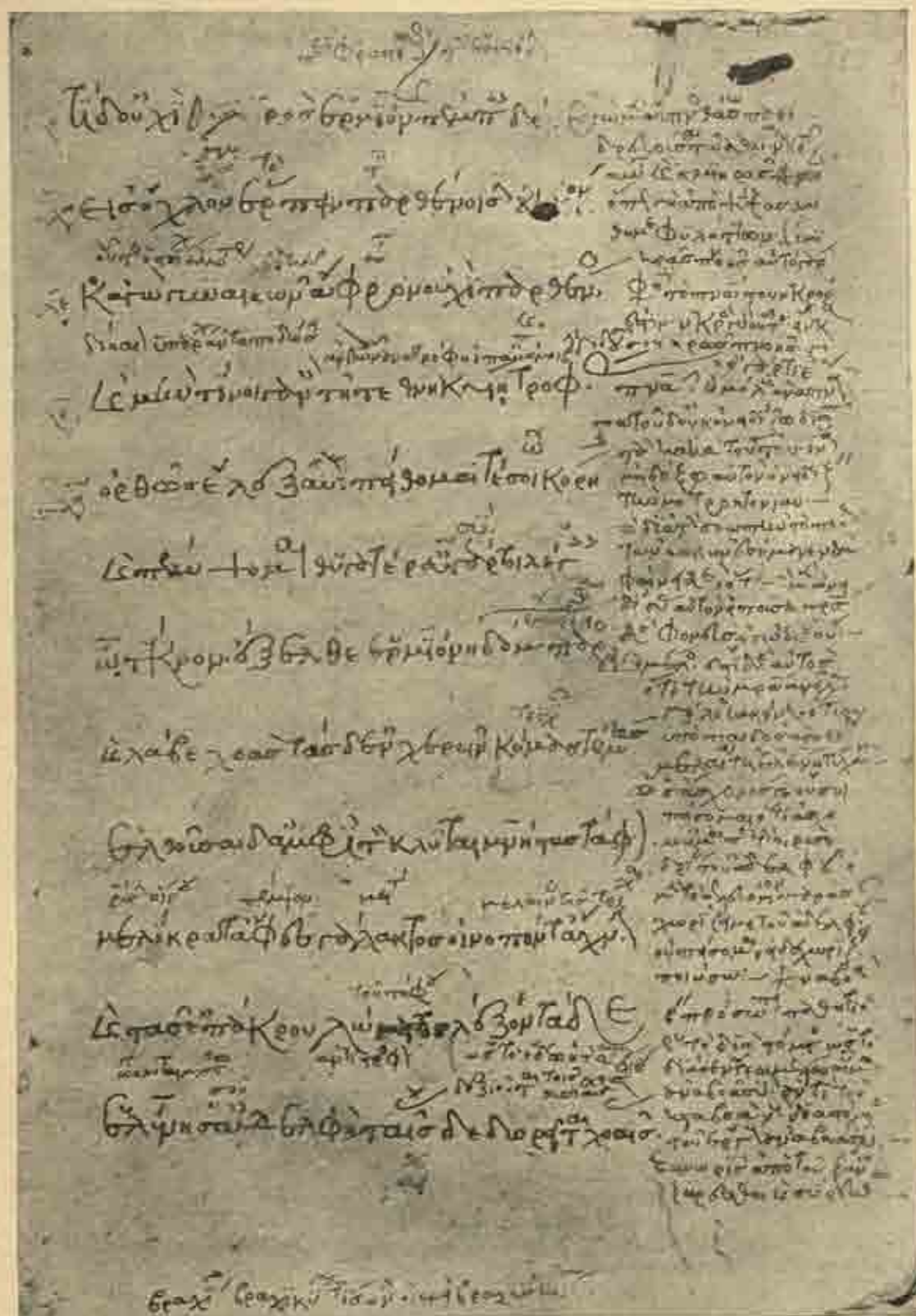
Die Randscholien beziehen sich auf Orestes V. 83 ff. Der Seitenrand hatte somit nicht ausgereicht, die zu dem Texte gehörigen Scholien zu fassen. Ἐγὼ μὲν ἄνθρωπος θάσω (= θάσω) παρεδράμωσα τὴν ἡλίαν νεκρὸν οὐ καὶ (lies αἰνεῖ) οὐκράς πνοῆς, ὅπως μὴ ἀπογράφας λάβῃ με φυλάττειν. Σικράς πνοῆς] αὐτὸ γὰρ φησὶ τὸ πνεῦμα τοῦ (= es sollte wohl αὐτοῦ heißen) νεκρὸν εἶναι· νεκρὸς γὰρ αὐτός· εἵνεκα διδοῦσα (korrupt) σικράς πνοῆς· μικρὸν γὰρ τι ἔχει πνεῦμα, καὶ ὅλως ἀναπνεῖ. Τὸ τοῦτο δ' οὐκ οὐκ εἰδὼ αὐτῷ τὰ κακά] Τοῦτο μὲν δόσω αὐτὸν οὐκ εἰδὼ τὴν μητροκτονίαν, καὶ διὰ τὴν σωτην τὸ πλῆθος τὸν κακὸν ἐσήμανεν ἐφαίνει δέ, ὅτι (σο) μὲν φυνδίας θ' αὐτὸν εἰποῦσα μητρός δέ φονίος, ἐγὼ δέ σο. (Vers 90) Ὡς μέλιτος] ἐστὶ δὲ αὐτός, ὅτι τὴν μητέρα ἀνέλεν, μέλιτος, κακείνη, ὅτι ἀπὸ παιδὸς ἀνέλεται, μέλιτος (= μέλι) τῇ ἐλένη τυγχάνει. (Vers 93) Ὡς ἀσχολός] τι αὐτοῖς πείσομαι, ὅτι ἀσχολοῦμαι περὶ τὴν προσέχριαν τοῦ ἀδελφοῦ.

Griechische Tachygraphie. Die sonderbare Schrift, welche wir auf Abb. 1328 zur Anschauung bringen, gehört zwar nicht mehr dem Alterthume an, sondern der Zeit um das Jahr 1000 n. Chr.; sie hat aber noch so viele Berührungspunkte mit dem Abkürzungssysteme der römischen Kaiserzeit und mit den hieronischen Noten, daß man sagen darf,











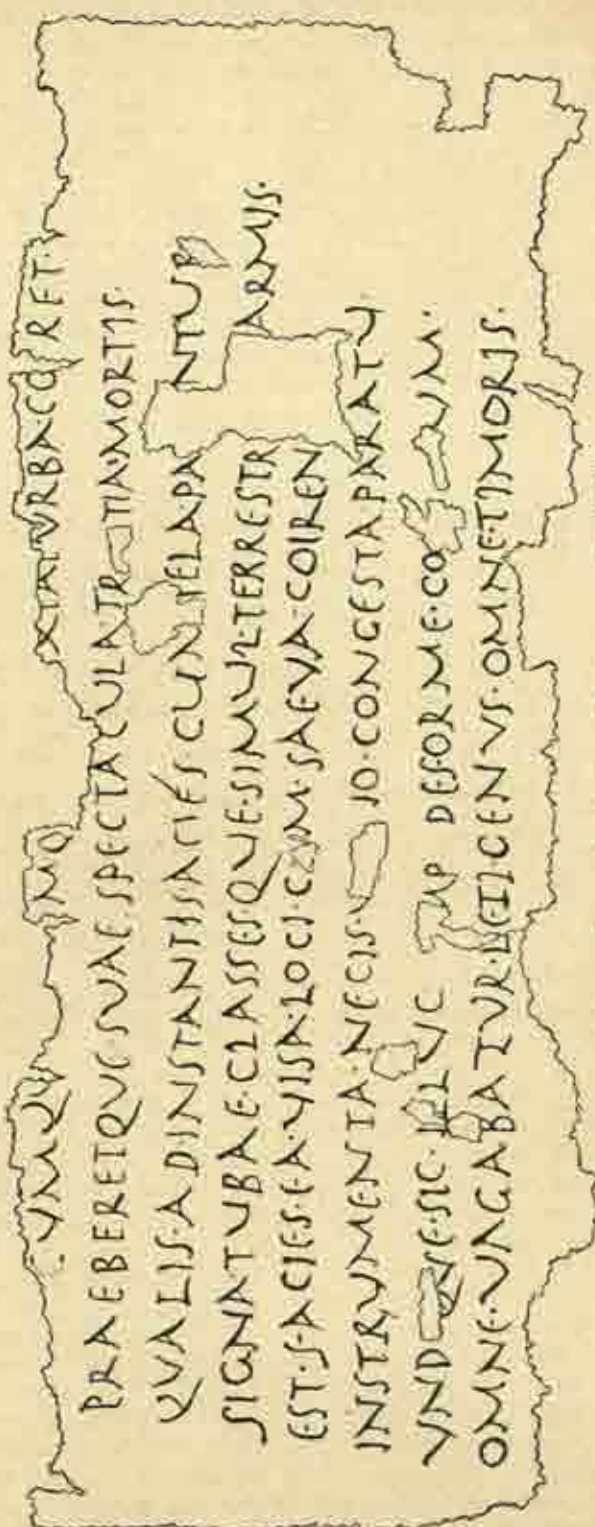




Schreibers, sondern dem Prinzipie des Steinmetzen, der mit dem Meißel die gerade Linie müheloser herstellt als die geschwungene. Mit dem 7. Jahrhundert tritt sie zurück und erscheint im 8. nicht mehr als der übliche Ausdruck des Zeitgeistes, sondern nur als bewusste Nachahmung des Alten. Die Uncialschrift mit dem Prinzipie des Runden läßt der Hand eine freiere Bewegung, zuerst in den pompejanischen Wandinschriften (Kritzeleien) und in einigen dem 2. und 3. Jahrh. n. Chr. angehörigen Wachstafeln, die in Bergwerken Siebenbürgens gefunden worden sind. Namentlich aber ist sie die natürliche Umgestaltung der Steinschrift für Feder und Pergament, indem sie mehrere gerade Linien zu einem geschwungenen Zuge verbindet, wodurch der Schreiber Zeit erspart; auch trachtet sie danach die Buchstaben womöglich in einen Zug, ohne daß man abzusetzen braucht, zusammenzufassen, z. B.  $\alpha$ ,  $\delta$ ,  $\theta$ . Endlich vermeidet sie weniger als die Kapitalschrift einzelne Buchstaben über oder unter die Normalhöhe aufsteigen oder herabsinken zu lassen, vgl.  $b$  und  $h$ ,  $q$  und  $q$ . Weit aus die meisten Klassikerhandschriften der vorkarolingischen und noch teilweise der karolingischen Zeit sind in ihr geschrieben, wogegen in den Prachthandschriften (z. B. für gottesdienstliche Zwecke) die Schrift an Freiheit der Behandlung verliert und zur künstlichen Malerei herabsinkt. Die meisten Buchstaben des Uncialalphabetes behalten indes die unveränderte Kapitalform.

Eine altrömische Kursivschrift tritt uns zuerst in den Siebenbürger Wachstafeln (Urkunden des 2. und 3. Jahrh. n. Chr. gefunden in Bergwerken Siebenbürgens) entgegen, später in einiger Modifikation in den kaiserlichen Kanzleirakunden des 5. Jahrhunderts und einigen gleichzeitigen Dokumenten von Ravenna. Da die Fortpflanzung der klassischen Litteratur mit derselben nichts zu thun hat, so erscheint hier eine nähere Erörterung überflüssig. Diese etwas wilde Kursive hat sich, vermischt mit Zügen der Unciale, in den Ländern des Westens, Spanien, Frankreich, Italien verschieden entwickelt und zu drei verschiedenen Nationalschriften, der sog. westgotischen, der merowingischen und der langobardischen geführt, etwa wie die römische Volkssprache sich in das Spanische, das Französische und das Italienische gespalten hat. Die für die Überlieferung der lateinischen Klassiker wichtigste derselben ist die langobardische, welche sich namentlich im 9. Jahrhundert in Montecassino am schönsten entwickelt hat.

Denkmäler d. Klass. Altertums.



1029. Stück einer Papyrushandschrift aus Hieropolis. (Zu Seite 1146.)



ADHOCENIM UENI:  
 ETERNTPRAEDICANS  
 INSYNAGOGIS EORUM  
 ETINOMNICALILEN  
 ETDAEMONIA EICI  
 ENS:

<sup>R</sup>  
 M XVIII  
 II  
 T M LXIII  
 L XXXIII

**E**TUENIT AD  
 EUM LEPRO  
 SUS DEPRAE  
 CANSEUM.

ETCENUFLEXO DIXIT:  
 SIUIS POTES ME  
 MUNDARE: IHS AUTEM  
 MISERTUS EIUS  
 EXTENDIT MANUM  
 SUAM ETTANGENS  
 EUM. ATILLI: UOLO  
 MUNDARE:

1390 Lateinische Bibel in München. (Zu Seite 1440.)

Das geographisch abgesonderte Irland hat eine eigene Schrift gebildet, die irische (auch schottische genannt, weil die Einwohner der Insel Scoti hießen), welche vom Standpunkte der Kalligraphie den National-

schriften überlegen ist, weil sie keine Elemente der Kursive angenommen hat. Indessen war die Herrschaft der vier genannten Schriftarten nur von kurzer Dauer, weil sie alle in der Minuskel auf- und untergingen, welche durch die Bemühungen Karls des Großen um das Unterrichtswesen das ganze kultivierte Europa angenommen hat.

Diese Minuskel, im wesentlichen das kleine Alphabet der heutigen lateinischen Schrift, ist somit ein Produkt verschiedener Faktoren, der Uncialschrift, welche zunächst noch das Stadium einer Halbuncialschrift durchläuft, der Kursive und der Nationalschriften, endlich sind einige Formen der irländischen Notenschrift entlehnt, worüber unten näheres. Chronologisch reichen sich indessen Unciale und Minuskel die Hand; Kursive und Nationalschriften sind nur nebenherlaufende lokale Varianten, die zudem für Prachtcodices (und die Abschriften der Klassiker sind im ganzen solche) wenig in betracht kommen.

Die Minuskel ist im karolingischen Zeitalter rundlich, fett und gleichsam üppig; das kleine o nicht nur nicht schlank und eiförmig, sondern entweder streng kreisförmig oder gar in der Form des Apfels breiter als hoch, und nach demselben Prinzip ist auch die linke Hälfte des d oder die rechte des b gebildet; die in die Höhe ragenden Buchstaben, z. B. b,

haben kolben- oder keulenartige Schäfte, eine Folge des Zusammenfließens zweier Züge, eines in die Höhe hinauf und eines auf die Zeile herabgeführten Zuges, wie wir sie geflissentlich getrennt in der Form k

**Ad plurimum eor:**

**P**lurimum eor greci omnes heredes vocant. Hascum  
 scilicet humorem. propterea lacasintum seu ouillum  
 cuoanella. si minus potius. Etiam exarone in palteo  
 utens coms saponis confectio talis. in minus. Si pluri  
 uoi uices aridas adipeo potius. uoi saponis callico appu  
 inudis folia parua pondera facis sa. onem et utens tula  
 uacuo feruenti. Aliud ad plurimum in totius corporis  
 terra sic data terra cionolia facis ut ai. Et ista omnia  
 lati presonatos id est exfessiones omnium speciem in quat  
 tuor parua pondera cononiscis et utens. Aliud ad  
 inueniens plurimum. ouero feruentes papule. prout  
 puit. facis pollinis et ptiissans sicce et otob. et polli  
 nes policom herbe radices sicce et utens. crete et cre  
 te cionolie. conne facis. omnium speciem in in  
 bris. afro niti. turis masculi singulas. Conficis de  
 utens in palteo accipi. es ex ipso puluere sufficiat  
 te modum et cion aluone consparatur corpori. In  
 post hec cum si dare ceperint confingit et cion  
 metum nasaceo. aut conuino oleo pungit. Aliud  
 ad plurimum totum corpus tra. sanda tra cion  
 tra foelia combusta conuolauam piecator omni  
 quatuor parua pondera in uno cononiscis et utens.

**Ad parotidas.**

**N**ascuntur parotidae circa annu partes in  
 de homini greco sic vocantur. et cion  
 frequenter in egatibus malignis agere.



noch heute haben. Der Buchstabe *r* steht nicht senkrecht auf der Zeile, wie sonst alle Buchstaben, sondern geneigt, und der rechte Seitenzug ist breit und schleifenartig entwickelt; eine Unterscheidung von *f* und *s* gibt es noch nicht, sondern nur ein aufrecht stehendes *f*. Mit der Minuskel verbindet sich Worttrennung und eine wenn auch nicht sehr reich abgestufte Interpunktion; die Abkürzungen sind noch sehr mäßig.

Im 11. Jahrhundert verschwinden die kolbenartigen Schäfte, die Schrift wird überhaupt schlanker, also auch das *o* und die damit verwandten Züge eiförmig.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt das Runde sich zu brechen, das *o* in zwei gotische Spitzbogen (*e*) und ähnlich, und schließlich wird alles Runde in gerade Linien aufgelöst, was man die gotische Schrift zu nennen pflegt. Sie ist eigentlich mehr Malerei als Schrift; es waltet in ihr mehr Kunst als Natur und die Herstellung der einzelnen Buchstaben erfordert doppelte und dreifache Zeit (*g*). Auch für den Leser bietet sie nur Nachteile, indem die Buchstaben *i*, *n*, *u*, *m* oder gar die Häufung mehrerer dieser Buchstaben leicht Verwechslungen veranlassen. Dies führt dazu, dem doppelten *i* als Unterscheidungszeichen zwei Striche zu geben, *ii*, woraus später das einfache *i* und schließlich das *j* hervorging. Aus dieser Schrift ist unsere deutsche Druckschrift hervorgegangen. Gegen diese mittelalterliche Geschmacksverwirrung erhob sich im 15. Jahrhundert eine Reaktion von Seiten der Humanisten, die zu der karolingischen Minuskel zurückkehrten und dieselbe in der Weise mit der Minuskel verbanden, daß sie die großen Buchstaben einzeln an der Spitze eines Satzes nach vorausgehendem Punkte, und zur Hervorhebung der Eigennamen, das ganze große Alphabet aber für Überschriften ganzer Bücher oder größerer Abschnitte beibehielten.

Das namentlich im 14. und 15. Jahrhundert stark entwickelte Abkürzungssystem, welches den Zweck hat, sowohl Zeit als Geld zu sparen, Zeit für den Abschreiber und Geld durch weise Ausnutzung des teuren Schreibmaterials, entzieht sich hier darum einer theoretischen Betrachtung, weil die typographischen Zeichen zur Verleuthlichung nicht genügen und Sicherheit der Lesung doch nicht durch Vorschriften allein, sondern nur durch die Praxis gewonnen werden kann. Darum läßt sich nur erläutern, was auf den gewählten Schriftproben vorkommt und mit kurzen Worten zu erklären möglich ist.

(Abb. 1829 auf S. 1137.) Papyrus Herulanensis N. 817. Zuerst herausgegeben im zweiten Bande der *Volumina Herulanensis* 1809 p. VII ff. Bruchstücke eines epischen Gedichtes (von Rabirius?), welches auf die Schlacht von Actium gedeutet wird. Die Schrift etwas flüchtig; die Punkte zur Worttrennung

ungewöhnlich; selbstverständlich fällt die Herstellung der Rolle vor die große Katastrophe des Vesuv im Jahre 79 n. Chr.

*Proberitque auae spectacula tristitia mortis  
Qualis ad instantis uris cum tela palrajatur  
Signa tubae classesque simul terrestribus armis  
Est facies ex visa loci cum saxo coeren(t)  
Instrumenta necis etc.*

Vgl. Riese, *Anthologia latina*, N. 482.

(Abb. 1830 auf S. 1138.) Münchner Blätter einer alten lateinischen Bibelübersetzung (Evang. Marc. I, 38 ff.); Uncialschrift von seltener kalligraphischer Regelmäßigkeit und Schönheit; Fischinitiale *E*. Worttrennung mangelhaft, doch zweifache Interpunktion vermittelt (Kolon in der Höhe) und (Doppelpunkt). Unter den Buchstabenformen sind bemerkenswert das *A*, und daß der Hastrich des *G* senkrecht unter die Zeile fällt; der Schaft des *L* überragt die Normalhöhe der meisten Buchstaben, im Unterschiede zu *I*. Verschlingung: die rechte Hälfte des *A* mit *E* = *e*, Zeile 4 Galilea, Abkürzung: der Horizontalstrich über einem Vokale = *m* (Z. 3 *eorum*, 13 *autem*), Z. 13 über *I* H S (griech. *I* H Σ, *ιης*) = Jesus, *ιησοῦς*. Am Rande *oo* *oo* *L* = Marcus, Matthäus, Lucas.

(Abb. 1831 auf S. 1139.) Münchner Fragmente eines medicinischen Werkes. Übergang der flüchtiggeschriebenen Uncialschrift in die Minuskel. Dem großen Alphabet gehören an die Buchstaben B, D, G, O, N, R, S, dem kleinen f, h, p, t.

Auflösung. XVI. *Ad pluriginem* (= *pruriginem*). *Pluriginem Graeci omnes hencemonen* (d. i. *κρυπτομένην*) vocant. *Nascitur ex acridine* (= *acredine*) *humorum*; *propterea lacriminum seu ovillum cum melle ieiunus potabit*, *etiam ex sapone in balneo uteris*, *cuius saponis confectio talis est* (der Horizontalstrich über *o* ist nicht mehr sichtbar); *nitrum sulphurinum*, *nuxes aridas*, *adipem porcinum sapone Gallico*. *Appii* (= *apii*) *viridis folia paria pondera facis saponem et uteris in lauacro feruenti*. *Aliud*. *Ad plurimum totius corporis terra Sarda, terra Cimolia, feces uini, extis(?) microballant pismatos, idē* (kann *id* *est* und *idem* gelesen werden) *expressiones (p = prae) omnium specierum quatuor paria pondera commiscis et uteris*.

(Abb. 1832 auf Taf. XXIX.) Codex Bambergensis E. III, 4. Karolingische Minuskel. Überbleibsel der Uncialschrift sind Zeile 1 und 10 das *R*; in *integrum*, das *N* in *neque*; auch das *D* zeigt durchweg die Uncialform, nirgends die jüngere *d*; *b* und *t* gehen in die Minuskel über, erinnern aber Z. 5 (*bella*) Z. 6 (*emolu* = *aemulum*) durch ihre Brechung auf der Zeile an die Unciale. Das *r* hat die moderne Form angenommen Z. 6 (*intra*) u. s. w., reicht aber, um Verbindung mit dem folgenden Vokale zu gewinnen, über die Normalhöhe hinaus Z. 1 (*mutare*),





necessitate. tū cum integrū fuit mutare  
 uoluisse. sicut a romanis omnib: his bellis  
 que cumq: memoris ui factū est. Nam  
 & samni tibi: & numantinis & numidis con  
 festim bella inlata sunt. Neq: pax ulla  
 fuit sed dū emoluū impediueretur intra  
 orientē residens glorie parū consuluit.  
 usq: intergressus atq: illiricū petens  
 in galatie finib: repentina morte obit.  
 uir alias neq: inest neq: imprudens mul  
 ti ex animatū opinantur nimia crudeli  
 tate inter cenā dū enī nimīū epulis indul  
 serat alio odore cubiculi quod exre cen  
 ti textorio cal cis graue quiescentibus  
 erat quidā nimie late prunarū quas gra  
 ui frigore adoleri multas iusserat. Deces  
 sit imperii mensis septimo. quar  
 to decimo et martias et acis  
 ut qui pluri mū uel minimū  
 tū dūne. tercio et tricesimo anno

titi sunt. Illicurco obsidione liberato ad indibile oppugnandum pumi-  
 ci exercitus traducti: suppletis copiis ex provincia ut quae maxime  
 omnium belli auda: modo praeda aut merces esset & tu inuenta abii-  
 dante: iterū signis collatis eadem fortuna utriusq; partis pugnatū. Su-  
 pra xii. milia hostium cetera supraq; capta cum signis duobus & xi. novē ele-  
 fantis: Tum utro omnes prope hispanie populi ad romanos defecerūt  
 multoq; maiores ea estate in hispania: q̄ in italia res gēte.

# FINIT LIBER TERTIVS.

## INCIPIT LIBER QVARTVS.

TEX CAMPANIA IN BRVTIOS  
 reditum est: hanno adiutoribus & ductibus bru-  
 tis graecas urbes tentavit eo facilius in societate  
 manentes romana quod brutos quos & oderat  
 & metuebant cartaginensium partis factos ter-  
 nebant. Regum primum tentatū est diesq;





Res optima ÷ n̄ exstirpare sceleratos · s̄ scēla · uindicando ·  
 Recte parentē & inferiorē laudas q̄ p̄tinē ad gl̄am tuā ·  
 Res magne clem̄tia ÷ indulgendo magis corripe scēla q̄m  
 Ratione n̄ ui uincenda ÷ adoleſcentia ·  
 Rei nulli p̄dest mora · nisi iracundię ·  
 Reus in nocens fortunā n̄ testem time ·  
 Rarū ēē oportet · qđ diu carū uelis ·  
 Rape ÷ accipe qđ non possis reddere ·  
 Regnat n̄ loquit̄ · q̄ nihil n̄ qđ uult facit ·  
 Rualitatē non amat uictoria ·  
 Ruborē amico excute · amicū ÷ p̄dere ·  
 Rex ēē nollī · ut crudelis ēē uelim ·  
 Res q̄nto ÷ maior · tanto ÷ insidiosior ·  
 Roganti melius quā impanti pareas ·  
 Respicere nihil consuevit iracundia ·  
 Rape ÷ n̄ p̄tere · quicqđ inuito auferas ·  
 Remediū fraus ÷ contra flum̄ querere ·  
 Rogare beneficiū · seruitus quodā modo ÷ ·

Sunt · quorū corpus in noxium ÷ ·  
 S · in mille faunox furias mens cita discurrit ·  
 S iuis beatus ēē · cogita hoc primū contempni ·





= qui und nisi; a über q (Z. 3. 13) = qua; qd (Z. 9. 10) = quod; qd (Z. 15) = quid; qz (Z. 2) = quia; die rechte Hälfte eines R mit Querstrich (Z. 2 von unten *funorum*) = rum; der Haken über dem t in loquit (Z. 9) = ur; in excute (Z. 11) = er; ēe = esse; ÷ = est.

(Abb. 1334 auf Taf. XXIX.) Codex Monac. lat. (Livius) 15. Jahrhundert. Rückkehr zur karolingischen Minuskel und Vorbild der heutigen sog. Antiqua. Der Unterschied zwischen Fettstrichen und Haarstrichen ist weniger groß, die kolbenartigen Ausladungen von h, d, h, l durch abgebrochene Spitzen ersetzt; Abkürzungen mit Ausnahme der gewöhnlichsten vermieden. Am Rande ist mit Verweisungszeichen *tria* zwischen *supraque* und *capta* nachgetragen.

(Abb. 1335 auf S. 1142.) Lexikon tironischer Noten (Tachygraphie). Cod. Bernensis lat. 358 saec. X. Proben einer Erklärung, soweit dieselbe für Laien gegeben werden kann.

In der Kolumne links bemerken wir eine in großen Zügen geschriebene Note, welcher als Erklärung REX (von dem R ist die untere Hälfte kaum mehr sichtbar) beigezeichnet ist. Der Buchstabe R ist in der tironischen Schrift auf die untere Schleife der rechten Hälfte reduziert, welche durch einen Querstrich durchbohrt zugleich ein X bildet; der Vokal e muß ergänzt werden. — Regius besteht aus der Schleife des R; in dem sie kreuzenden Horizontalstriche finden wir x und i, und denselben ist unten die Abkürzung für us angehängt. — Regalis wird zunächst aus demselben R gebildet, dessen oberster, hakenförmiger Ausläufer den Buchstaben L darstellt, während der (auf S. 1142 nicht sichtbare) Querstrich s (= g) bedeutet, also eigentlich rexalis. — Regulus = R mit dem nämlichen oberen Ausläufer L; in der Mitte die Abkürzung für us.

In derselben Kolumne Zeile 8 wird die Note für tiro gebildet aus einem halbquadratischen (= T) und einer am Fuße angebrachten Schleife, welche (s. unten) = r ist; bei tirocinium ist dem T ein C angefügt, während der Querstrich in der Höhe um bedeutet. Tirannus besteht aus T und N und der in der Höhe angebrachten Abkürzung für us; tiranicidium aus T, einem C und einem Querstriche in der Mitte = um. Unmittelbar neben tiro

in der zweiten Kolumne ist Mandat durch ein M ausgedrückt, über welchem ein von rechts nach links gehender Querstrich = at sitzt. Die Note für Amandat zeigt zuerst das tironische A in Form eines h und dann die bereits erklärten Züge für mandat; comendat beginnt mit einem umgedrehten C = con; demandat mit einem d; remandat mit der anders gelegten Schleife = R; submandat mit einem s. Comendaticius wird geschrieben mit einem umgedrehten C = con, M, dessen letzter gebogener Zug

zugleich ein C enthält, in der in der Höhe angebrachten Abkürzung = us, die wir auch in tirannus sahen.

In der dritten Kolumne fällt ein großes C in die Augen, welches sich ringelt und dadurch ein O in sich schließt; das Strichlein am Fuße links ist = it, so daß das Ganze comit, oder wenn das Strichlein auf der rechten Seite wiederholt wird, composit bedeutet. Comptus enthält die beiden nämlichen Züge, nur daß rechts das eckige us-Zeichen angebracht ist. Concinnum das umgedrehte C hat wie auch in der Minuskel den Wert von con, mit Querstrich in der Mitte = cum oder con; den Fuß der Note bildet ein N. Die folgenden drei Noten beginnen mit einem d, dem sich rechts ein C anschließt (decus, dedecus, decens); dadurch daß das d aufwärts gerichtet ist, schließt es ein i in sich, und aus decus wird indecus; condecet besteht aus dem umgedrehten c = con, einem zweiten c und dem darüber geschriebenen Zeichen für et (= T).

In der vierten Reihe wird Medum aus einem M gebildet, dem der mittlere Querstrich am hinzugefügt; dimidium enthält das nämliche M, welches von einem d durchbohrt ist; mediastinus (fälschlich medestinus) besteht aus M und S, denen das us-Zeichen übergeschrieben ist; bei mediterraneus muß der gebogene rechte Zug des M zugleich als d gefaßt werden, dem sich R anschließt (s. oben), über welchem noch das us-Zeichen erscheint.

Litteratur. W. Wattenbach, Das Schriftwesen des Mittelalters, Ders. Anleitung zur lateinischen Paläographie; Ders., Anleitung zur griechischen Paläographie; Gardthausen, Griech. Paläographie; Handbuch der klass. Altertumswissenschaft, hrsg. von J. Müller (Paläographie von Friedrich Blasi), 3. Halbband, Nördlingen 1885; dazu die Tafeln von Wattenbach, Zangemeister, Arndt, Velsen. [Wö]

**Palästra und Palästrik** s. Gymnasium und Gymnastik.

**Palladion, Palladienraub.** Der Begriff des Palladion bei den Griechen läßt sich im allgemeinen als der eines Symbols der Wehrhaftigkeit fassen, dargestellt in dem streitbaren Bilde der Pallas, der Lanzenschwingerin, welche allerdings schon vor Homer mit der Göttin Athene verschmolzen wurde. Auf die ursprüngliche Verschiedenheit beider weisen nicht bloß die verschiedenen Pallasmythen bei Apollod. III, 12, 3; I, 6, 2 u. a., sondern auch das Bestehen eines Athenenkultus neben dem Palladion in Troja und namentlich der Doppelkultus der Doppelgöttheit (Pallas-Pollas und Athene Parthenos) in Athen hin. — Das vom Himmel gefallene (δωρεά) und dem Ilion geschenkte troische Palladion war 8 Ellen (= 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Fuß) groß, mit geschlossenen Füßen gebildet, wie die älteste Tempelstatue, in der Rechten hielt es die



erhobene Lanze, in der Linken Rocken und Spindel (nach Apollod. III, 12, 3, 3). Es stellte die vor kämpfende (ἀνὰ κούρην) und damit stadtschützende Göttin dar, weshalb mit dem Besitz dieses Bildes die Rettung der Stadt eng verknüpft war. Auf Kunstwerken ist es übrigens (anstatt Rocken und Spindel) regelmäßig in der Linken mit dem Schilde gewappnet.

Über die älteste Version der Sage vom Raube des Palladion, durch dessen Besitz Troja geschützt war, lesen wir aus Lesches bei Proklos, daß Odysseus erst in Bettlerkleidung als Spion nach Troja ging, dort von Helena erkannt wurde und mit ihr über die Einnahme der Stadt sich verständigte. Dann kommt er zum zweiten Male mit Diomedes und raubt das Götterbild. (Ὀδυσσεὺς κατὰ κούρην εἰς ἴλιον παραγίνεται καὶ ἀναγνωρίσας ὅψ' Ἑλένης περὶ τῆς ἀλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται κρίνας τί τινος τῶν Τρώων ἐπὶ τὰς ναὺς ἀρπάζειν καὶ μετὰ ταῦτα οὖν Διμήτρει τὸ Παλλῆδιον ἐκκαύσει ἐκ τῆς ἰλίου.) Die Dürftigkeit dieser Angabe wird schon fühlbar durch die Notiz bei Hesychios, wonach in der Kleinen Ilias des Lesches ein heftiger Streit zwischen Diomedes und Odysseus bei dieser Gelegenheit ausbrach (s. v. Διομήδης ἀνέστη παροῦσα . . . ὃ δὲ τὴν ἡγερέν Ταῦθα \*\* φησὶν ἐπὶ τῆς τοῦ Παλλῆδιος κλοπῆς γενέσθαι). Daß das Zerwürfnis zwischen den beiden Helden zum aufreisten gedieh, erzählt Konon mythogr. c. 34. Hier hatte Diomedes mit Odysseus' Hilfe die Umfassungsmauer des Tempelbezirks überstiegen, wollte aber Jenen nicht nachziehen, sondern raubte das Kleinod allein. Rückkehrend versuchte er dann den Gefährten zu täuschen, indem er versicherte, er habe nicht das echte, von Helena bezeichnete Bild. Odysseus jedoch, der die Echtheit an einem Zeichen erkannte, stürzte das Schwert gegen den vor ihm hergehenden Diomedes; dieser merkte den Verrat, zog gleichfalls seine Waffe, so daß Odysseus ihn nicht angreifen konnte, aber mit flacher Klinge auf den Rücken schlagend vor sich her bis zum Lager trieb. Ganz im Gegenteil erzählt Zenobios (prov. III, 8), dem spätere Grammatiker folgen: als Odysseus dem Gefährten von hinten zu Leibe wollte, habe dieser sein Schwert wie in einem Spiegel (etwa im Schilde des Palladion?) glänzen sehen; er sprang rasch zu, band den Odysseus und jagte ihn mit Schwertstößen vor sich her. Daß die Troer in Ahnung des Raubes das echte Palladion versteckten und ein nachgemachtes an dessen Stelle setzten, welches nun von den Griechen gestohlen wurde, soll schon Arktinos gedichtet haben (nach Dion. Hal. I, 68). Von den etwaigen Umdichtungen des Steichoros ist nichts bekannt; in der attischen Periode aber behandelten zwei Tragiker das Ereignis, Sophokles in den Lakonierinnen, Ion in den Phylakes, beide hauptsächlich mit Bezug auf die Fortsetzung der Sage, wonach Demophoon das ihm in Verwahrung

gegebene Kleinod nach Athen brachte, wo es Veranlassung zur Gründung eines besonderen Gerichtshofes gab (Paus. I, 28, 9). Außer Athen aber rühmte sich auch Argos dieses Besitzes (Paus. II, 23, 5; auch auf Münzen), ferner einige italische Städte, welche es von Diomedes empfangen haben wollten, und endlich selbst Rom. Um den Anspruch dieser letzten Stadt zu begründen, erdichtete man sogar das Vorhandensein zweier Palladien, von denen Alciaas das übriggebliebene als Unterpfand mit sich nahm (Dion. Hal. I, 68).

Ein Gemälde von dem Raube des Palladion durch Diomedes wird kurz erwähnt, von Polygnot in der athenischen Pinakothek (Paus. I, 22, 8). Außerdem wird nur noch eine Silberschale von Pytheas genannt, auf welcher angelegtes Bildwerk den Gegenstand darstellte (Plin. 33, 156. *Ulixes et Diomedes ceant in phialae emblemate Palladium erripientes*); die Schale wog nur 2 Unzen (5 Lot), ward aber um 10000 Denare (8000 Mark) verkauft. Die uns erhaltenen Kunstwerke bestehen in mehreren rotfigurigen Vasen, welche sämtlich aus großgriechischem Boden stammen, ferner neben wenigen Reliefs aus einer ungezählten Menge von geschnittenen Steinen, welche den Gegenstand in einer Mannigfaltigkeit, wie kaum einen zweiten behandeln und uns ebenso wie die Vasen, geradezu Rätsel aufgeben und die Umhüllunglichkeit in helles Licht stellen.

Auf der Tabula Iliaca (Abb. 775 N. 84, 85, unterste Reihe, dritte Gruppe), welche sich an Lesches hält, trägt nach Welcker Diomedes rechts das Bild, Odysseus folgt ihm [falls die Inschriften ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΙΤΑΛΑΕΣ in ihrer Stellung aufzugeben sein sollen]. Die Helden kommen aus einem thürartigen Gewölbe, was man aus Soph. Lacaeon. fr. 337 Nauck: στενήν δ' ὄρουεν παλὰ κοῦκ ὀρόροπον und der Angabe Serv. Aen. II, 166: *Diomedes et Ulixes ut alii dicunt conuulsis, ut alii clauis ascenderunt arcem* erklärt, obgleich auch das Thor gemeint sein kann (Rhein. Mus. IV, 228 ff.).

In betracht der Größe dürfen wir den übrigen Monumenten eine Statue der Münchener Glyptothek (N. 162, hier Abb. 1336, nach Photographie) voran stellen, die aus Villa Albani erworben, von griechischem Marmor, jetzt allgemein als ein das Palladion tragender Diomedes anerkannt wird. Zwar sind an ihr beide Beine nebst dem Baumstamme und beide Unterarme ergänzt und sie trägt eine antike Viktoria; letztere ist aber nach Brunn «von anderem parischen Marmor und der Statue ursprünglich fremd». Brunn vermutet nach der Schärfe in der Arbeit des Haares und des ganzen Körpers, daß sie streng und genau von einem Bronzeoriginal kopiert und kein gewöhnliches Portrait sei. «Das Motiv der Statue (fährt er fort) erinnert in auffällender Weise an die Gestalt des Diomedes beim Raube des Palladium, wie sie



auf einer unteritalischen Vase, auf einem Spadaschen Relief [bei Overbeck 24, 19. 23], wo der ergänzte linke Arm wahrscheinlich das Palladium hielt, auf Gemmen und sonst fast typisch und also gewiss von einem gemeinsamen Originale abgeleitet sich findet: der kräftige Held steht fest auf dem rechten Fusse, und indem er mit der Rechten das Schwert gezückt, in linken Arme aber das Palladium hält, wendet er den Blick links, um unverzagt der Gefahr zu begegnen, die von dort zu drohen scheint. Das einzige Bedenken gegen eine Beziehung der Statue auf Diomedes liegt in der scheinbar porträtmäßigen Behandlung des Bartes. Doch könnte dieselbe vom Künstler zur Bezeichnung der Altersstufe des Diomedes gerade zwischen Jüngling und Mann gewählt sein. Form und Ausdruck des Gesichts dagegen passen vortrefflich für den kühnen und thatkräftigen Charakter des Helden. Für die Berühmtheit des Originals spricht eine Wiederholung in Paris (Clarac 970 B, 2506).

Die erwähnte große Masse der geschnittenen Steine, welche meist der römischen Kaiserzeit entstammen, ist schon in der Schrift von Levezow, Über den Raub des Palladiums, Braunschweig 1801, der Übersichtlichkeit wegen nach der historischen Folge der einzelnen dargestellten Momente in Klassen eingeteilt worden, von denen wir uns bei der Einfachheit der Vorstellungen hier begnügen dürfen, neben der Hinweisung auf Overbeck S. 593 bis 607 die Überschriften kurz zu umschreiben. Wir sehen zuerst die Helden sich heranschleichen; dann Diomedes, der hier stets als Hauptheld und Vollbringer der That erscheint, ruhig vor dem Bilde stehen oder mit gezücktem Schwerte darauf losschreiten, oder das Bild ergreifen. Eigentümlich und bei unseren Mangel an literarischen Quellen unverständlich ist aber Diomedes mit

dem schon geraubten Bilde in der Hand vom Altare herabsteigend, eine Scene, welche außer in mehreren späten Reliefs in zwei der schönsten aus dem Altertum aufbewahrten Gemmen uns überliefert ist. Zuerst in dem Karneol des berühmten Steinschneiders Dio-

skurides (hier Abb. 1837 auf S. 1146, nach Stosch, Gemme ciclatae Taf. 29, dessen Zeichnung mit dem Vergrößerungsglase gemacht ist), über dessen Echtheit vgl. Braun, Künstlergesch. II, 489. Die Beschreibung gibt Jahn: »Diomedes streckt das rechte Bein langsam aus, um auf den Boden zu gelangen, und stützt den Körper mit dem gebogenen linken, das mit der Spitze des Fusses auf dem Altar ruht; da er in der Rechten das gezückte Schwert hält, also keine Hand frei hat, um sich zu stützen, ruht der Körper allein auf der Spitze des linken Fusses. So ist auf die natürlichste Weise eine kühne Stellung herbeigeführt, die — ähnlich wie bei dem Diskoswerfer des Myron — den Moment der Entscheidung ergreift, in welchem verschiedene Anstrengungen des Körpers sich die Wage halten, und das anschaulichste Bild von dem Mut, der Gewandtheit des Helden und seiner gefährlichen Lage gibt.« — Im Hintergrunde ist eine Säule mit der Statue des Apollon, des Schutzgottes von Troja. Zu den Füßen derselben liegt eine eingehüllte Figur, welche man gewöhnlich für die Leiche eines Erschlagenen hält, besser aber mit Friedrichs (Arch. Ztg. 1859 S. 64) für einen schlafenden Wächter ansehen wird.



1279 Diomedes. (Zu Seite 1144.)

Eine ganze Reihe von schönen Steinen, meist mit (wohl gefälschten) Künstlernamen wiederholt die beliebte Darstellung; daß letztere jedoch schon abgekürzt war, zeigen mehrere andre Gemmen, als deren Repräsentanten wir den Sarder des Herzogs von Marlborough mit dem Namen des Besitzers Calpurnius Severus und des Steinschneiders Felix nach Stosch,



Gemüse evelatae Taf. 35 (Abb. 1338), ebenfalls in bedeutender Vergrößerung gezeichnet, wiedergeben (für die Echtheit s. Bruhn, Künstlergesch. II, 503). Diomedes ist hier ganz in derselben Haltung, auch das Beiwerk ist dasselbe, nur erblicken wir statt des Kopfes die Füße des Leichnams und eine größere Banlichkeit, etwa die Einfassungsmauer des Heiligtums. Vor Diomedes aber steht der am Spitzhute kenntliche Odysseus ebenfalls nackt und die Chlamys über'n Arm, aber in seltsam charakteristischer Stellung eines eindringlich Zuredenden, daß der Gefährte (dessen Standpunkt wohl höher zu denken ist, als die notwendige Zusammenziehung der Maße auf dem Steine annehmen läßt) ungesäumt herabkommen und sich beeilen möge. Die Wiederkehr derselben Figur des Odysseus allein auf mehreren Steinen, deren genaue Deutung uns vollkommen verschlossen bleibt,



1337 Palladienraub. (Zu Seite 1145.)

läßt auf eine allgemein bekannte Situation schließen. — Wir finden ferner Diomedes, das Palladium im Arme, stehend oder auf ein Knie niedergelassen (als ob er von Verfolgern überrascht sich verstecken wollte), oder auf einen Altar das Knie aufstützend, wobei einmal der Zusatz einer Frau mit sehender Gebärde uns an die jammernde Priesterin mahnt, oder mit leisem Tritt aus dem Heiligtum schreitend. Endlich treffen wir beide Helden zusammen auf dem Rückwege, vorsichtig schleichend, auf manchen Gemmen, am schönsten aber in ihrer Uneinigkeit charakterisiert auf dem schon erwähnten Marmorrelief Spada (Overbeck 24, 23), falls dort Diomedes wirklich das Palladium trug, was nach der Replik eines Stuccoreliefs Mon. Inst. VI, 51 fast unzweifelhaft ist; dieser steht ruhig und fest vor dem Tempel, anscheinend im Begriff, die Richtung nach links einzuschlagen, während Odysseus, dem die leidenschaftliche Unruhe und Heftigkeit in der Bewegung und im Gesichte anzusehen ist, nach der andern Seite deutet. Auch hier entgeht uns die nähere Beziehung; noch unklarer aber sind wir über den Inhalt der meisten

Vasengemälde, welche uns den Verlust des Epos und der Tragödien sehr fühlbar machen.

Auf einer Berliner Vase (Overbeck 25, 1) sitzt ein trauerndes Weib mit einem Fußgefäße auf Stufen an einer Grabssäule. Rechts steht eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel (also die *κλειδοποιος*) in der einen, dem Palladium in der andern Hand; links naht Odysseus mit dem Pileos, aber jugendlich und unbärtig, eine Tünie als Liebeszeichen in der Hand erhebend. Welcker und Jahn haben nachgewiesen, daß es sich um den Verrat Trojas handle, welchen der Tod des von Andromache betrauernten Hector zunächst ermöglichte (Hor. Carm. II, 4, 11. *ademptus Hector tradidit fessis leviora tolli Pergana Graeis*). Die Priesterin Theano, Antenors Weib (Homer Z 297 ff.), ließ sich also hiernach von Odysseus bethören, der Verrat Antenors wird angedeutet (schol. Hom. Z 311; Suid. v. Παλλάδιον; Tzetz. Lyc. 658).



1338 Palladienraub.

Von Sophokles' Lakonierinnen ist nur so viel gewiß (Welcker, Griech. Trag. 146 ff.), daß darin unter dem Beistande der Helena, welche den Odysseus unter der Bettlergestalt erkannt hatte (s. oben die Stelle aus Proklos), der Raub vollführt wurde. Hiernach erklärt sich im allgemeinen ein Vasenbild (Annal. Inst. 1858 tav. M), wo vor dem Tempel auf der einen Seite der jugendliche Diomedes das Palladium im Laufe fortträgt, während Helena schön geschmückt mit der Weinschale ihn begrüßen will, auf der andern Odysseus bärtig und vollständig gerüstet in den Tempel stürzt, während Theano mit dem Schlüssel davonflieht. Das obere Feld ist mit Athena, Hermes und Nike als günstigen Göttern besetzt. Die Deutung wird durch andre Bilder unterstützt, auf welchen inschriftlich Helena zwischen beiden Helden erscheint, doch ohne daß wir den näheren Inhalt der Scene erraten können.

Noch befremdlicher ist eine andre Variation (Overbeck 24, 20), wo nicht bloß jeder der beiden Helden ein Palladium im Arme trägt, sondern zugleich Athena in halbphrygischer Tracht augenscheinlich in dem

Streite der Helden als Richter in dastand und bei Odysseus andächtigtes Gebör findet, während Diomedes sich trotzig ab- und der neben ihm stehenden Helena zuwendet. Man hat die Existenz des »Doppelpalladiums« bezweifeln wollen, allein dasselbe erscheint ausserdem nicht bloß auf einem Thonrelief (Overbeck 25, 2), sondern auch auf einem größeren Vasengemälde des Künstlers Hieron (der auch sonst bekannt ist), welches wir Abb. 1339, nach Mon. Inst. VI, 22 wiedergeben und nach Jahns Aufsatz (Annal. 1858 p. 256) kurz erläutern.

Wir sehen an beiden Enden der Darstellung Diomedes und Odysseus (ΟΛΥΤΤΕΥΣ, wie mehrfach auf Vasen) in ganz gleicher Haltung, Gesichtsbildung und Bekleidung, jeden mit einem Palladium im Arme

standen ist, daß der Künstler in der erhobenen Lanze des einen, in der gesenkten des andern Bildes einen Unterschied hat andeuten wollen, daß ferner die Einführung der athenischen Theseussöhne (welche bei Lesches ihre Großmutter Aithra aus der Gefangenschaft befreien, s. Art. »Ilupersis« S. 748) auf einen attischen Tragiker hinweist, der das echte Bild durch ihre Vermittelung nach Athen gelangen ließ, während der argivische Diomedes getauscht wurde. Der Maler hätte in diesem Falle, nach den Gewohnheiten der Alten, verschiedene Scenen der Tragödie zusammengezogen, wenn man annimmt, daß dort etwa zuerst Phoinix, dann Agamemnon vergebens den Zwiespalt zu lösen versuchten (vgl. Sophokles Aias im zweiten Teile), dann die Theseiden einen Kompromiß herbei-



1339 - Stadt beim Palladienumb.

und mit gezücktem Schwerte. Sie wollten offenbar einander zu Leibe, als sie im Griechenlager ankamen, denn noch hängen ihnen die Reiseschüte im Nacken; aber sie sind eben von den dazwischentreitenden Freunden und Führern getrennt. Demophon und Akamas, die athenischen Theseussöhne, suchen die Zürnenden zurückzuhalten und zu begütigen, was der Künstler mit hübsch variiertem Parallelismus ausgedrückt hat. In der Mitte steht rechts der alte Phoinix, links Agamemnon, beide ihrem Alter und ihrer Würde gemäß mit feinem Chiton und Mantel bekleidet; aber jener wendet sich mit der Gebärde des Schreckens und Staunens über Odysseus' erhobenes Schwert zu eiliger Umkehr, während der Oberfürst mit dem Scepter bewehrt und befehlsmäßig die Rechte vorstreckend in kräftigem Schritte dem Diomedes entgegengeht. Es ist offenbar, daß der Streit über die Echtheit des Palladiums ent-

fuhren, wie dies ein Mythograph bei Clem. Alex. protr. 14, 11 andeutet. Jedenfalls ist einer solchen Annahme das Innenbild der Schale günstig, welches Inschriftlich Theseus mit Aithra, seiner Mutter, zeigt, wenn auch in schwer zu deutender Situation. Die gegenüberstehende Hälfte des Außenbildes fördert leider unsere Erkenntnis auch nicht, da wir nur sechs ältere Männer ohne besondere Charakteristik, zur Hälfte sitzend, zur Hälfte stehend und paarweise im Gespräch erblicken. Jahn vermutet, es sei der Troer Beratung über die Rückgabe der Helena gemeint, welche nach der Erwähnung bei Homer (Γ 205 ff., Α 138 ff.) von Sophokles als Ἐλένην ἀναιρέουσιν bearbeitet war. — Zu bemerken bleibt übrigens, daß unsere Schale allein von allen diese Mythe berührenden Vasen aus etruskischem Fundorte stammt. (Bm)

**Pan.** Nach der wahrscheinlichen Ansicht Welckers, Griech. Götterl. I, 451 ff. ist der echtgriechische und



in Arkadien einheimische Pan ursprünglich ein Lichtgott (= Φαειν), welchem ewiges Feuer auf Altären brennt und Fackelläufe gehalten werden (Paus. VIII, 37, 8; Herod. VI, 195). Vielleicht deshalb erscheint er auf dem schönen Vasenbilde des Sonnenanfangs (s. Art. «Helios» S. 640 Abb. 711). Aber in der Vorstellung der durch Dichtung und Kunst gebildeten Griechen zeigt er sich vorzugsweise als der Weidgott (neuerer Ableitung von *pan* = *paizo*), als der die Herden und speziell das Kleinvieh, Schafe und Ziegen schützende Gott. Eingeführt in weitere Kreise ist er ohne Zweifel erst, seitdem er nach der bekannten Erzählung bei Herodot. a. a. O. den Athenern in der Schlacht bei Marathon erfolgreichen Beistand geleistet hatte und dafür zum Danke ein Heiligtum unterhalb der Akropolis erhielt (s. Art. «Athen» S. 208 f.). Von da ab ist auch zuerst dem «Götzen der Gebirgshirten» eine künstlerische Anabildung zu teil geworden, welche man an den Typus der von der Natur noch ziemlich unbesetzten Bewohner seiner Heimat anschloß. Wie gewandt dennoch die Dichtung in solche Aufgabe sich fand, den Ankömmling geführend zu preisen, sehen wir aus Erwähnungen, wie Aesch. Pers. 440, Soph. Aj. 693, Eur. Ion. 328; besonders aber aus dem reizenden Homerischen Hymnus XIX, welcher, wahrscheinlich athenischen Ursprungs, vollständig die herrschende Vorstellung widerspiegelt und auch die künstlerische Physiognomie des Gottes genau zeichnet. Der Satorsohn des arkadischen Hermes und der dryopischen (Wald-) Nymphe hat hiernach Bocksbeine und Ziegenhörner, langes ungepflegtes Haar, eine abschreckende Gestalt, vor der die eigne Mutter erschrickt. Er wandelt in den Bergen Tiere jagend und abends die Hirtenflöte (*αὐγὴ βοῶντος*) spielend; oder er vergnügt sich mit den Nymphen und tanzt mit ihnen an den Gewässern und auf der Wiese; dabei hat er ein tödliches Laubfahlgewand. Allen Göttern gefällt sein spafshafte Wesen, vorzüglich aber dem Dionysos.

Auch Herodot gibt als allgemein hellenischen Brauch an, daß die Griechen Pan mit Bocksgesicht

und Bocksbeinen darstellten (*αἰγροπόρυνος καὶ τράγοκελεύς* II, 46). Indieser derben Zwittorgestalt (*Aiγραι* genannt) sehen wir ihn denn unzählige Male auf Kunstwerken aus Marmor und Bronze: die gekrümmte Nase, der breite Mund, die über die Augen herabhängenden Stirnfalten, die emporstehenden kürzeren oder längeren Bockshörner verlihen zusammen mit dem entweder finsternen oder listernen Blicke der Augen dem Gesichte etwas Mephistopholisches. Der

Oberkörper ist kräftig und schön geformt, um für die breiten und sotteligen Hüften das notwendige Gegengewicht zu bilden. Hervorragende Einzelfiguren des Pan sind selten, da die Verehrung des halbtierischen Gottes höheren Kreisen doch wohl fremd blieb. Für die schönste Statue hält man die in Holkham, abgeh. *Specimens* I, 40. In Athen gefunden ist ein Pan mit würdigerem Ausdruck, der sich einen weiten Mantel umgeschlagen hat, die *Syrinx* in der Linken hält und an einen Pfeiler sich lehnt (abgeh. *Wieseler* II, 532). Vgl. auch *Athen. Mittell.* 1880 Taf. 12; dazu Text S. 355 ff., wo 30 Bildwerke in Athen aufgezählt werden.

Eine schön gebildete Gruppe des Pan im vorgeschrittenen Alter kehrt mehrfach wieder: er unterrichtet den jungen *Olympus*, der sonst Schüler des *Marsyas* heißt, im Spiel auf der Hirtenflöte (Abb. 1340, nach Photographie des Florentiner Exemplars). Der Gegensatz



1340 Pan und Olympus.

der beiden Gestalten ist ungemein reizvoll. H. Meyer, der Freund Goethes, bemerkt: «*Olympus* hört, den Blick auf die Rohrpfife gerichtet, mit ruhiger Aufmerksamkeit an, was Pan sagt; dieser ist in der lebhaftesten Bewegung voller Genüß und Verlangen.» Das Original war nach Plin. 36, 29 ein Seitenstück zu *Chiron* und *Achill* (s. oben S. 5 Abb. 6), und man stritt, ob es aus der Schule des *Skopas* oder des *Praxiteles* hervorgegangen sei (vgl. *Friederichs, Bausteine* I N. 654).

Eine Doppelherme von Marmor, die wir nach *Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 319, 2* geben (Abb. 1341), stellt Pan und eine *Maimade* vor, mit Weinlaub und



Trauben bekränzt. Beider Gesichtsausdruck ist würdig; die wie aus Bronze gedrehten Bartlocken sind nebst den langgespitzten und doch nicht unschönen Ohren und dem herabhängenden Haarbande der Mainade auf die Starrheit der Hermenbildung und die dadurch bedingte Symmetrie berechnet. Öfters tanzt Pan mit Mainaden. In Gruppierungen mit Nymphen oder Hermaphroditen offenbart sich meist seine Zudringlichkeit sehr deutlich. Ferner wird Pan dargestellt als Einzeltänzer und Springer (*αὐτοπυρρὸς*) mit schmalzenden Fingern, sehr schön Mus. Borb. IX, 42 (Wieseler II, 530). Auch auf hohen Felsen stehend, nach Jagdbeute und Nymphen scharf ausspühend (*ὄρεα δευρόμενος* Hymn. Hom. XIX, 14), kommt er vor mit der bezeichnenden Gebärde des Spähers (s. oben S. 589).

Von dem in Höhlen wohnenden und verehrten Pan haben wir besonders Notiz durch einige Weihreliefs an die Nymphen aus Athen und Paros (z. B. Wieseler II, 555, 814, Millin, G. M. 81, 327), wo er als Gott der Bergeshöhlen auf Felsen lagert, das Trinkhorn haltend, oder mit gekreuzten Beinen dasitzend Syrtis spielt (s. Annal. Inst. 1863 p. 302 ff.).

Mit Nymphen stellte den Bockbeinigen (*παιρόμενος*) auch Praxiteles in einem berühmten Werke zusammen (Anth. Plaud. IV, 262).

Eine ganz andere Seite seines Wesens enthüllt Pan als Krieger. Die Sage vom »panischen Schrecken«, hervorgegangen aus dem Grauen vor plötzlichen Tönen in der Waldeinsamkeit und aus dem mannigfachen und starken Widerhall in Thalgründen und zwischen Bergwänden (s. Welcker, Griech. Götter II, 666 ff.), hatte veranlaßt, daß nach der Schlacht bei Marathon Miltiades selbst ein Standbild dem

Pan errichtete, wahrscheinlich in der Höhle unter der Akropolis; ein anderes, trophäenträgendes aus parischem Marmor ward ihm später auf der Burg gesetzt (Anth. Plaud. IV, 232, 259). Künstlerische

Bedeutung erhält die Vorstellung besonders in den Bildern vom Dionysoszuge nach Indien, auf denen Pan nicht selten, wie bei Lucian. Bacch. 2, als Generaladjutant des Gottes und sein Schildträger neben ihm steht. So namentlich auf dem schönen Relief Zoega, Bassiril. 75, wo er neben dem die Inder richtenden Dionysos sitzt (Wieseler II, 444, 445). Die Verlehnste Paus, der durchnächtlichen Lärm die Feinde davonjagt, hat Polyän. I, 2 gebührend hervor.

Charakteristische Typen der verschiedenen Seiten von Pans Wesen zusammenzustellen, scheint die Absicht eines Thronreliefs mit drei Masken zu sein, welches wir nach Canby, Terracottas 24, 45 hier wiedergeben (Abb. 1342). Wieseler sagt: »in der Büste rechts erscheint er ephreubekrönt als der lustige Genosse des Dionysos; in der Büste links mit Pinienbekrönung und Pedum, als der strenge und jähzornige Gott (Theocr. I, 17; Philostr. Imag. II, 11); in dem Kopf in der Mitte, ohne Hörner und

Bekrönung, als furchtsames, erschrecktes Wesen (Pan pavidus, Sidon. Carm. VII, 83). Andre hegen die von Zoega herrührende Ansicht, daß Darstellungen, wie die letzterwähnte, statt Pans den panischen Schrecken anzuzeigen.

Der enge Anschluß Pans an den Dionysischen Kreis, welchen auch Lucian. Dial. deor. 22, 3 bezeugt, geht aus vielen Kunstwerken hervor. Dionysos gestützt auf Pan und einen Satyr, ist eine mehrfach wiederholte Gruppe, z. B. Mon. Inst. IV, 35. Die Satyrn pflegen ihn vertraulich zu necken. Eine schöne



1341 Pan und Panin. (Zu Seite 1148.)



1342 Panmasken.



Genregruppe ist Pan, der einem Satyr den Dorn aus dem Fusse zieht; sie findet sich im Louvre und im Vatican, auch in Pompeji, erinnert an Theocr. IV, 54 (s. Braun, Ruinen S. 478 f.). Hier kommen auch die Pane im Plural vor und werden zu Panisken (die man doch nur für Dämonen hielt, Cic. nat. deor. III, 17, 43; Suet. Tiber. 43); sie bekommen Weib und Kinder ihrer Art. Ein liebliches Panaweißchen in Villa Albani (s. Braun, Ruinen S. 656). Eine Panischa mit Kinderchen spielend, kleine Marmorgruppe, abgeh. Annal. Inst. 1846 tav. N. 1. S. 2. Aber die Panisken stoßen sich auch mit Ziegenböcken auf einem pompejanischen Wandgemälde (Wieseler II, 552) oder ringen mit Eroten (oben S. 442 Abb. 492). Sie treiben endlich arge Unzucht, welche an Theocr. 5, 41 ff. erinnert (s. Wieseler II, 548). Ein vortrefflicher Marmordiskus



1343 Panmaske.

(Abb. 1343 u. 1344, nach Combe, Ancient marbles II, 40, 1 u. 2) zeigt auf der einen Seite in ausgeprägter Charakteristik die spitzohrige Maske mit dem durch Herabziehen der faltigen Augenbrauen hervorgebrachten zornigen Ausdruck, gedrehte Bartlocken, das Haupthaar versteckt unter Weinlaub und Trauben, ringsum einen Kranz von Eichen und Laub; auf der andern das ephraugekränzte Profil mit dünnen Strahlen des aufgelohten Bartes gegenüber einem ruhigen Steinaltar, dessen Opferfeuer aufflammt, anscheinend im Hochgebirge und auf den jetzt zu besprechenden Lichtgott bezüglichen.

Neben dieser niederen und realistischen Auffassung der Kunst nämlich, welche dem Hirtengotte galt, machte sich noch eine andre geltend, welche den ursprünglichen Lichtgott als ein reines Wesen zu Ehren brachte und durch mystische Spekulationen der Orphiker unterstützt, allmählich sogar aus Pan mittels verkehrter Etymologie den «Allgott» machen wollte. Als Lichtträger mit der Kreuzfackel, nackt,

ganz jugendlich, menschlich gebildet und nur mit großen Bockshörnern verziert sehen wir Pan dem Wagen des Helios voran (wie sonst Phosphoros) dessen Rosse am Zügel lenken auf einer jüngeren Vase (Welcker, Alte Denkm. III Taf. X, 1). Ebenso erscheint er oft auf arkadischen und andern Münzen mit Hirtenstab, Keule, Jagdspieß, auch behangen mit dem auf Licht deutenden Luchsfelle. Auf jüngeren Vasenbildern Unteritaliens ist er fast regelmäßig von dieser rein menschlichen Bildung; auch sind die Hörner dabei auf sanfte Spitzen reduziert.

Unter den erhaltenen Kunstwerken dieser Gattung nimmt einen hohen Rang ein der sog. «Faun Winckelmanns», früher in Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek N. 102. Unsere Abb. 1344 auf S. 1151, nach Photographie. In der lehrreichen Er-



1344 Panmaske.

läuterung Bruns heißt es: «In dem halb geöffneten, leise nach oben gezogenen Munde bemerkt man einen Zug verliebten Schwärmens und sinnlichen Verlangens, mit welchem auch der nicht fixierte Blick, der etwas schwimmende Ausdruck der Augen durchaus übereinstimmt. Nicht weniger spricht sich dieses unbestimmte Sehnen in der sanften, einem energischen Stoben durchaus entgegengesetzten Neigung des Kopfes aus. Das Gesicht ist allerdings, wie Winckelmann bemerkt, «ein wenig abgezehrt und mager», aber wohl kaum so, daß man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faun das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmut des Gesichts verschleucht und die Lebenskraft verzehrt. Vielmehr befindet sich der hier dargestellte Dämon in einem Lebensalter, in welchem sich welche Fülle der Formen durch äppigen Lebensgenuss noch nicht entwickelt hat, wohl aber das sinnliche Verlangen der Liebe eben erwacht, ohne noch zu vollem Bewußtsein gelangt zu sein. Es



ist gewissermaßen das Seitenstück des Praxiteleschen Eros, aber nach der Richtung der sinnlichen (im Gegensatz zur geistigen) Liebe, als deren eigentlicher Repräsentant Pan zu betrachten ist, der von den Alten keineswegs immer in derb entwickelter Bocksnatur, sondern auch in blühender Jugendgestalt dargestellt worden ist. Aber je mehr die Züge der Sinnlichkeit im Ausdrucke durch den Zauber der Kunst verdeckt und veredelt erscheinen, um so weniger dürfte der Künstler darauf verzichten, durch äußere Zeichen wie die Hörnchen, die spitzen Ohren, das leicht aufspringende, wenn auch dann wieder weich herabfallende Haar, auf die sinnliche Grundlage in der Natur dieses Dämon bestimmt hinzuweisen. — Die Ausführung, obwohl erst aus römischer Zeit, scheint die Formen eines vorzüglichen Originals sehr gut wiederzugeben. Eine gewisse Schärfe, die unbeschadet der großen Weichheit in der Begrenzung der Flächen hervortritt, sowie die Knappheit der jugendlichen Formen deuten darauf hin, daß dieses Original in Bronze gearbeitet war.

Eine ganze Statue des selben Charakters ist im Vatican (s. Braun, Ruinen S. 507).

Pan als Sonnengott von den tanzenden Horen umkreist (Orph. hymn. 10, 4: σύντροφος Ὕπνου), Relief an einem Marmormischkrug, Wieseler II, 549; auch auf einer Tripotemoesvase (Arch. Ztg. 1855 S. 158). Auch im Tempel der Demeter zu Megalopolis waren die Horen seine Begleiterinnen; er selbst blies die Syrinx, Apollon spielte daneben die Zither (Paus. VIII, 31, 1). Er hat ferner mit Selene und Helios Gemeinschaft; zuletzt ist er als All-Dämon und Chorführer des himmlischen Reigens von den zwölf Zeichen des Tierkreises umgeben, auf einer Gemme (Wieseler II, 564).

Im ganzen ausführlich Wieseler de Pane et Paniscis atque Satyris cornutis, Götting 1865. [Bn]

**Panathenaea.** Es handelt sich hier lediglich um die merkwürdigen Überbleibsel und Denkmäler dieses attischen Festes, die panathenäischen Preisvasen, welche bekanntlich den Siegern in den dabei veranstalteten Wettkämpfen von Staats wegen überreicht wurden. Bemalte Vasen

aus gebranntem Thon als Preise für die Sieger an den Panathenäen erwähnt schon Pindar Nem. 10, 35: ταῖς δὲ ἀνείσας ποτὶ καρπὸς ἑλίας — ἐν ἀγῆσιν ἔρκεσιν πυμπουχίας; vgl. Schol. Ar. Nubh. 1005 von den Panathenäen redend: κέραιον ἑλίου θαμβανόν οἱ νικῶντες. Bei Simon. Cei Ig. 139, 3 heißt es von einem Athleten: καὶ Παναθηναίους στεφανώσας ἔδωκε πέντε ἐπ' ἀέθλοισι ἐξ ἑς ἀμφιπορεῖς ἑλίου. Weiteres siehe bei Schömann, Griech. Altert. II, 412 ff. Die Vasen haben Amphoren-gestalt, variieren aber in der Größe; auch sind die älteren kürzer und dicker, die jüngeren schlanker. Aus Inschriften ist bekannt, daß den Siegern als Preis Öl von den heiligen Öllanternen (λαμπάδες) und zwar im Betrag von 6 bis 140 Amphoren, je nach der Verschiedenheit des Preises, gegeben wurde. Dies Öl durfte ins Ausland verkauft werden (Schol. Pind. Nem. 10, 64: οὐκ ἔστι δὲ ἑσθιωτὴ ἑλίου ἐξ Ἀθηνῶν, εἰ μὴ τοῖς νικῶσι); und dieser Umstand erklärt die Mannigfaltigkeit der Fundorte



1345 Jünger Pan. (Zu Seite 1150.)

der Gefäße (Böckh, Staatshandl. I, 61. 106. 300; Jahn, Vasenkunde p. CI). Der größte Teil der bekannten Vasen dieser Gattung (wohl über 100 im ganzen) ist in Italien gefunden, namentlich in den Gräbern von Vulci, aber auch in Campanien und Sicilien, ferner vereinzelt in Kyrenäika, in der Krim und an verschiedenen Orten Griechenlands. Athen selbst hat das älteste Exemplar und dann erst in jüngster Zeit wieder einzelne geliefert. Die getreuesten Ab-



bildungen in Größe der Originale hat de Witte in *Mon. Inst. X* auf 21 Tafeln gegeben, welche von ihm *Annal* 1877 p. 294—332 und 1878 p. 276—284 beschrieben sind. Die auf mehreren Gefäßen vorkommende Einzeichnung der eponymen Archonten (weil sie wahrscheinlich auch in den Spielen den Vorsitz führten) enthält wertvolles Material für die Kunstgeschichte. Die neun genannten Archonten fallen in die Jahre von 367 bis 313; jedoch ist so-

mitte des Schildes der Göttin dann nicht sichtbar war und der Maler aus angeborenem Schönheitssinn dazu sich erlauben mußte, in ganz widersinniger Weise die Lanze, falls man sie nicht ganz aus der erhobenen Hand wegließ, hinter dem Kopfe und Schilde unsichtbar durchlaufen und verschwinden zu lassen, damit nämlich nicht die ganze Gestalt auf unschöne Weise von der schrägen Linie durchschnitten würde. Ferner ist auf den älteren Gefäßen, wie auch auf den



1346 Athena als wehrhafte Göttin. (Zu Seite 1153.)

gleich zu bemerken, daß bei der stereotypen Form der hier vorzugsweise in Betracht kommenden Athenerfigur, deren altentümlichen Typus die verfertigenden Kunsthandwerker aus religiösen Rücksichten festzuhalten genötigt waren, eine eigentliche Entwicklung sich nicht beobachten läßt. Eine wesentliche Veränderung besteht nur darin, daß von 336 bis 313 mindestens das Athenabild nicht mehr, wie vorher nach links, sondern regelmäßig nach rechts hin gewendet (für den Beschauer) steht. Der Grund dieser durchgreifenden Veränderung ist nicht bekannt; doch muß er durchschlagend gewesen sein, da die Aufsen-

Münzen bis auf Perikles' Zeit, das Auge trotz der Profilardarstellung, als von vorn gesehen gebildet; in der Gewandung sind neben dem Schwarz auch Purpur und Violett angewandt; die Figur der Göttin ist kleiner und gedrungen, während sie später, auf den Vasen mit Archontennamen, übermäßig schlank wird. Doch erhält sich auch in dieser jüngeren Zeit, und wiederum aus Rücksichten des Herkommens, die Zeichnung mit schwarzen Figuren auf gelbrotem Grunde, wobei die Fleischteile, also Gesicht, Hals, Arme und Füße der Göttin, wie auf allen älteren Vasen bei weiblichen Figuren, weiß gemalt sind.

Die größeren Vasen haben eine Höhe von 62 bis 66 cm. Die Athena ist auf den älteren 26 cm hoch, auf den späteren 38—51 cm; bei letzteren reicht der Helmbusch der Göttin dann meist in die verzierende

faße zeigt regelmäßig einen Wettkampf dargestellt, und wahrscheinlich diejenige Art, in welcher der Empfänger des Preises den Sieg davontrug; wir finden Wagenrennen, Faustkämpfer, Diskoswerfer, Läufer, Ringer.



1347 Athena als strophäre Göttin. (Zu Seite 1144.)

Einfassung hinein. Athena steht gewöhnlich zwischen zwei Säulen dorischer oder ionischer Form, auf denen entweder Hähne als symbolische Andeutung des Wettkampfes, seltener Eulen, Panther, kleine Bilder der Athena oder der Nike, oder auch Triptolemos auf seinem Flögelwagen angebracht sind. Die Rückseite der Gedenkblätter d. klass. Altertums.

Wir geben hier zuerst in Abb. 1346 auf S. 1152 die schon erwähnte älteste Vase, welche im Jahre 1813 in Athen selbst von Burgon gefunden wurde (jetzt im britischen Museum), nach Mon. Inst. X, 481 (nur die Vorderseite). Der Finder erklärt, daß er nur durch Zufall die Bemalung der rötlichen Scherben, welche



dick mit Kalkerde überzogen waren, bemerkt habe; seine Arbeiter seien vorher gewohnt gewesen, die selben als wertlos fortzuwerfen und so seien bei nachträglicher Untersuchung wenigstens noch von vier ähnlichen Gefäßen Stücke vorgefunden. — Athena steht hier, wie schon oben bemerkt, links gewendet, in der Rechten die Lanze schwingend, in der Linken den Schild, auf welchem ein weißer Delphin das Wappen bildet. Das Haupt ist mit einem hochbuschigen Helm mehr geschmückt als bedeckt; das Haar fällt in einer langen steifen Perücke herab. Der bis auf die Füße reichende, ärmellose Chiton ist purpurn, wie auch die brustdeckende Algis, an welcher seitwärts drei Schlangen sich ringeln; die Saume des Kleides sind schwarz und mit Maander verziert. Die Haltung des Körpers und die Gesichtsbildung verraten ebenso wie die Buchstaben der Inschrift die Zeit vor den Perserkriegen. Weggelassen ist hier eine oben am Hals des Gefäßes gemalte Sirene. Der Revers zeigt ein Zweigespann, von einem Epheben gelenkt, im Wettlauf; darüber eine Eule.

Wesentlich anders erscheint auf einer bei Teubelra westlich von Kyrenn gefundenen Vase das Bild der Athena (Abb. 1347 auf S. 1153, nach Mon. Inst. X, 48d): schlank, die Fußsohle beim Schreiten stark hebend, die Knochel und die Muskulatur bezeichnet, das Auge im Profil, das Gesicht schmal und fein. Der Doppelchiton hängt, mit einem breiten Purpursaum zu dem Überfall verziert, nur bis zur Mitte der Waden herab; er ist mit einem Streifen von Ölblättern in der Mitte, sonst über und über mit Blumen, Ranken und Zacken besetzt. Auf dem rechten Armel ist ein großer Stern gestickt. Der übermäßig hohe Helm dient auch dazu, die Gestalt, wie auf dem Theater, zu erhöhen. In ähnlich monumentalem Stile sind die beiden Hähne auf den schlanken dorischen Säulen gehalten. Die Inschrift weist das nachheklidische Alphabet auf. Höchst bemerkenswert aber ist hier das Schildzeichen, welches die oben S. 338 ff. behandelte Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogiton wiedergibt. War doch gerade am Panathenäenfeste die Mordthat vor sich gegangen! — Die Vase ist 74 cm hoch. Die sehr sichere, wenn gleich rasche Zeichnung und die Angabe der Muskulatur in der Schildgruppe erlauben nicht, wegen der links gewendeten Athena das Fabrikat über das Jahr 336 hinaufzurücken, sondern führen uns vielmehr in die alexandrinische Epoche, wo man in Athen vielleicht gerade nach dem Verlaste der Freiheit sich der Gründer derselben erinnern mochte. [Bin.]

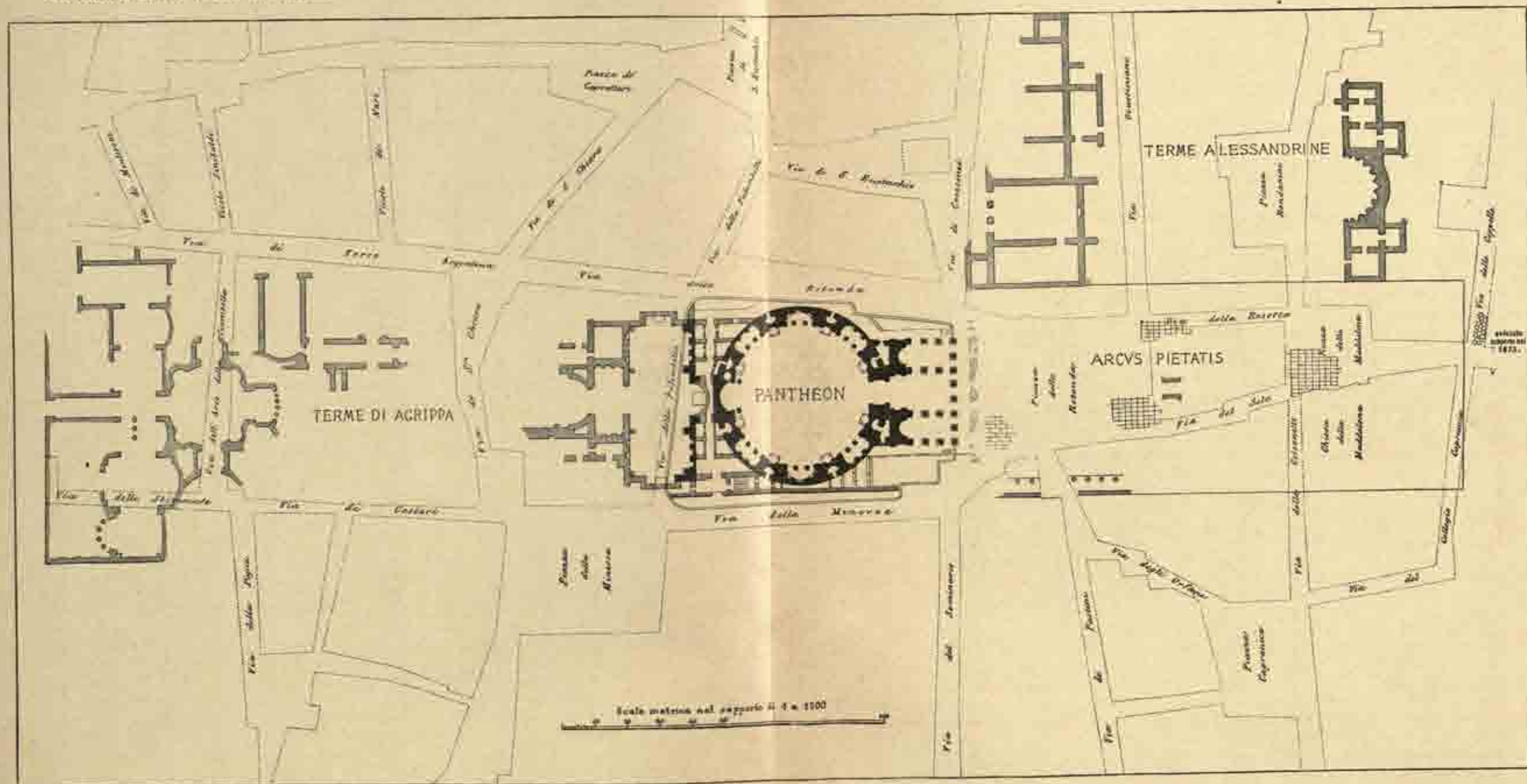
**Pankration** hieß diejenige gymnastische Kampfart, bei welcher Ring- und Faustkampf miteinander verbunden waren und welche als die höchste Aufgabe der Athletik betrachtet wurde, weil sie ebenso die Anstrebung der höchsten Körperkraft als Gewandt-

heit und Übung erforderte. Das heroische Zeitalter kennt diesen Kampf nicht; in die olympischen Festspiele ist er erst in der 33. Olympiade aufgenommen worden, und zwar nur für Männer; Knaben wurden erst viel später zum Pankration zugelassen. Die Kämpfer traten, wie beim Ringkampf, nackt, nach vorhergegangener Einölung und Einstäubung an, doch fielen die beim Faustkampf (s. Art.) üblichen Riemen beim Pankration weg, weil die Hände für die Umschlingungen der Ringgriffe frei bleiben mußten. Dafs aber nichtdestoweniger auch mit den blofsen Händen tüchtige Wunden geschlagen werden konnten, zeigt der Umstand, dafs die durch die Fausthiebe plattgeschlagenen und verästimmelten Ohren, deren wir im Art. *Faustkampf* gedacht haben, speziell auch *Pankratiastenothen* heißen. Es wird zwar berichtet, dafs die Pankratiasten nicht, wie die Faustkämpfer, mit geballter Faust, sondern mit eingebogenen Fingern, ohne die Hand zu schließen, geschlagen hätten; doch wird das auf keinen Fall eine feste Vorschrift gewesen sein, und es ist daher wohl möglich, dafs die berühmte Ringerguppe in Florenz, welche man früher zu den Niobiden zu rechnen pflegte (doch sind die, den Niobidentypus tragenden Köpfe aufgesetzt und nicht zugehörig), zwei Pankratiasten sind; denn beim Pankration wurde nicht blofs im Stehen, sondern auch im Liegen weiter gerungen (s. über diese sog. *xôliov*, den Art. *Ringkampf*), und die geballte Faust des einen Kämpfers scheint doch auf Faustschläge hinzudeuten. Bei den öffentlichen Spielen wurden die Pankratiasten ebenso wie Ringer und Faustkämpfer durch das Los einander zugeteilt. Manchmal meldeten sich kräftige Athleten gleich zu zwei Kämpfen auf einmal, zum Pankration verbunden mit Ringkampf oder mit Faustkampf; wenn sie jedoch wegen Erschöpfung außer Stande waren, den zweiten Kampf noch durchzuführen, so wurden sie von den Hellenodikern dafür in eine ziemlich hohe Geldstrafe genommen. Vgl. Krause, *Gymnastik der Hellenen* S. 534 ff. [Bl.]

**Pantheon.** Das Pantheon, im Volksmunde *la Rotonda* geheifsen, eines der berühmtesten und am besten erhaltenen Bauwerke des alten Rom ist in jedem Betracht ein Monument von wahrhaft weltgeschichtlicher Bedeutung. Es dankt seinen Ruhm nicht nur seinen gewaltigen Abmessungen, seiner imposanten Kuppel, der ersten großen Anlage dieser Art in Rom, sondern vor allem der unvergleichlichen Raumwirkung, die das Innere trotz aller Umwandlungen und Umbilden vermöge seiner einheitlichen Gestaltung und Beleuchtung von jeher ausgeübt hat. Mehr noch wie das Kolosseum und der Petersdom ist das Pantheon ein Wahrzeichen der Größe Roms, ja vielleicht kein zweites Bauwerk der ewigen Stadt vereint reichere, mit ihrem Ruhme enger verflochtene Erinnerungen als dieses. Ursprünglich zu Ehren Julius Caesars











errichtet und zu einem Denkmal für das Julische Geschlecht bestimmt, dann zu einer christlichen Kirche umgewandelt, ist es nachmals zur Ruhestätte Rafaels ausersehen und birgt seit kurzem die Leiche des ersten Königs des neugeeinten Italiens. Kaum zu ermessen ist ferner der Einfluß, den dieses Monument, seine vielbewunderten Säulenordnungen, seine herrliche Kuppel auf die Baukunst des gesamten Abendlandes seit seinem Bestehen bis heute ausgeübt. Mit ihm beginnt die Reihe der großartigen Gewölbebauten der Römer, ja der Dom von St. Peter, in seinen Dimensionen dem Pantheon fast gleich, wäre ohne dieses Vorbild nicht geschaffen.

Das Pantheon wurde von Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, auf dem südlichen Teile des Marsfeldes errichtet, das gerade damals mit monumentalen Bauten aller Art geschmückt, zu einem der glänzendsten Quartiere der Stadt wurde. Der Bau besteht aus zwei Hauptteilen<sup>1)</sup>, aus dem mit der Kuppel überwölbten Rundbau aus Backstein von 43,5 m Durchmesser und einer dreischiffigen, meisterhaft mit dem Rundkörper verbundenen Säulenvorhalle. Der Aufbau dieser Vorhalle schneidet in den mit einem Giebel versehenen risalitartigen Vorbau der Rotunde ein, ein Umstand, der zu der Annahme einer späteren Entstehung oder nachträglichen Anfügung der Vorhalle Anlaß gegeben. Nach den eingehenden technischen Ausführungen bei Isabelle (*les édifices circulaires* ... p. 86) muß man jedoch festhalten, daß die Halle, wie auch die geschichtliche Überlieferung voraussetzt, zu derselben Zeit, mindestens in unmittelbarem Aufschlusse an die Bauausführung des Hauptgebäudes und jedenfalls vor Vollenendung desselben errichtet worden ist. Das Material der Säulen bildet Granit, Basen, Kapitäle, Gebälk sowie die Wandpfeiler bestehen aus Marmor. Den Giebel zierte figürlicher Schmuck von der Hand des Bildhauers Diogenes. Von der einstigen Tonnenüberwölbung, sowie dem uns nur noch durch alte Aufnahmen bekannten ehernen Dachstuhl der Vorhalle ist nichts mehr erhalten. Die Seitenschiffe schlossen mit halbrunden, zur Aufnahme von Statuen bestimmten Nischen ab, im Mittelschiff führt eine große Bronzethür in den Rundtempel<sup>2)</sup>. Die gewaltige Kuppelwölbung desselben ruht auf acht, ca. 6 m starken Pfeilern, die brückenförmig durch mächtige Tragebögen überspannt und nach Außen durch Abschlußmauern von geringerer Stärke verbunden, im

Innern breite Nischen oder Exedren einschließen. Die Pfeiler bestehen wiederum nicht aus einer kompakten Mauermaße, sondern sind sowohl an ebener Erde, als oberhalb des unteren Gesimskranzes sowie endlich innerhalb der Widerlager zwischen den Tragrippen der Kuppel durch ausgesparte Hohlräume durchbrochen. Diese Durchbrechungen der Massen erscheinen nicht nur in konstruktiver Hinsicht als wohl durchdacht, sie dienen zum Teil auch zur reicheren Gliederung des Innenraumes. Zur Belebung der breiten Pfeilerflächen tragen ferner noch kleine von einer Tabernakel-Architektur umrahmte Wandvertiefungen zwischen den großen Exedren bei. Diese letzteren öffnen sich nicht in voller lichter Breite gegen den Innenraum, sondern sind durch Säulenstellungen, über welchen das untere Hauptgesims einheitlich herumgeführt ist, von demselben abgetrennt. Nur die Eingangsöffnung und die dieser gegenüberliegende Apside, der jetzige Altarraum der Kirche, unterbrechen das Gesims und die darüber liegende Wandzone. Letztere ist ebenfalls durch kleine Nischen, aber mit modernen Ummahnungen und Giebelverdachungen belebt. Oberhalb eines weiteren Teilungsgesimses setzt die Kuppel mit ihrer unübertrefflich schönen Kassettenteilung an, während im Äußeren noch ein weiteres Stockwerk zur Übermauerung und Verstärkung des Widerlagers emporgeführt ist, so daß nur der obere Teil der Wölbung als flache Kalotte sichtbar wird. Die Beleuchtung erfolgt durch eine einzige, einstimmig mit reichem Bronzeschmuck eingefasste Scheitelloffnung von ca. 9 m Durchmesser, deren Höhe über dem Fußboden fast genau gleich der Weite des Durchmessers des Innenraumes ist.

So wenig wie das jetzt ganz schmucklose Backsteingemäuer des Äußeren gibt uns das Innere des Bauwerks, abgesehen von der durch nichts zu beeinträchtigenden erhabenen Raumwirkung, eine Vorstellung seiner einstigen Erscheinung. Mehrfache Umbauten und Veränderungen hat es schon in der Kaiserzeit erfahren, zuerst unter Domitian infolge eines Brandes i. J. 80 n. Chr. (Dio Cassius LXVI, 24). Dieselben haben sich vielleicht auch auf die tabernakelartigen Nischenumrahmungen erstreckt, deren Säulenkapitäle sehr verschiedene, zum Teil aber noch gute Bildungen zeigen. Nicht lange darauf hat Hadrian das durch Blitzschaden hart betroffene Pantheon restaurieren lassen. Unzweifelhafte Spuren einer späteren Veränderung zeigt auch die Mittelnische gegenüber dem Eingange. Dies beweist u. a. die Unregelmäßigkeit in der Stellung der beiden dieselbe flankierenden Säulen, die eigentümliche Kannelierung der letzteren, sowie die abweichende Form des über ihnen verkröpften und in der Nische herumgeführten Gebälks. Auch der jetzige Fußboden sowie die große Bronzethür mit Ausnahme

<sup>1)</sup> Vgl. den den *Atti dei Lincei* vol. X 1883 entlehnten Grundplan des Pantheon und der anliegenden Baulichkeiten (Abb. 1848 auf Taf. XXX).

<sup>2)</sup> Die besten Aufnahmen vom Pantheon enthält das treffliche Werk von A. Desgodetz: *les édifices antiques de Rome*, sowie namentlich Isabelle *les édifices circulaires* ...



etwa des Oberlichtes gehören nicht mehr dem ursprünglichen Baue an. Die bedeutendste Umgestaltung aber hat das obere Geschoß des Innern in neuerer Zeit durch die von dem päpstlichen Architekten Paolo Pazzi J. 1747 bewirkte Renovierung und Stuckverkleidung erfahren.<sup>1)</sup> Den Zustand vor derselben vergegenwärtigen uns am besten die Aufnahmen von Desgodetz vom Jahre 1676. Aber auch die daselbst abgebildete Marmorinkrustation rührt sicherlich von einer späteren Restauration her, vermutlich der allem Anscheine nach sehr belangreichen unter Septimus Severus und Caracalla, die, wie es in der langen Inschrift am Architrave der Vorhalle heisst: *«Pantheon vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt»*. Somit sind wir hinsichtlich der ursprünglichen Ausstattung des Innern nur auf die dürftigen Notizen bei Plinius h. n. XXXVI, 5, 4 angewiesen. Dieser erwähnt, daß die Kapitäle der inneren Säulen aus syrakusanischem Erz gefertigt seien und spricht a. a. O. von der bildnerischen Ausschmückung des Baues durch den Athener Diogenes, wobei sich der vielgedeutete Passus findet: *«in columnis templi eius Caryatides prehensae inter pauca operum sicut in fastigio posita signa sed propter altitudinem loci minus celebrata»*.

Von allen auf Grund dieser Notiz unternommenen Rekonstruktionsversuchen, die die Einordnung der Karyatiden in die Architektur, namentlich ihre Verbindung mit den Säulen veranschaulichen wollen, ist der Abb. 1249 dargestellte Entwurf von Adler<sup>2)</sup> der geistreichste und beachtenswerteste, weil er von einem in der römischen Architektur beliebten Motive der Teilung großer Bogenöffnungen durch übereinandergeordnete Stützen ausgeht. Für die Frage aber, in welcher Weise die Stelle bei Plinius für die Rekonstruktion des Innern zu verwerten ist, und wie das Attikageschoß desselben zu seiner Zeit gegliedert gewesen, wäre vor allem eine genauere Kenntnis der gesamten hinter der Inkrustation verborgenen Wandstruktur vonnöten. In den Isabelle'schen Konstruktionszeichnungen ist leider nicht immer genau angegeben, was auf bloßer Mutmaßung beruht und was er wirklich gesehen und gemessen hat. Die sonstigen Nachrichten über das Pantheon geben uns hierfür keinen weiteren Anhalt, ja nicht einmal ein klares Bild über seine ursprüngliche Bestimmung. Zunächst kommt als Bauurkunde die Friesinschrift der Vorhalle in Betracht: M. AGRIPPA L. F. COS. TERTIVM FECIT. Dieselbe fällt in das Jahr 27 v. Chr. Die Vollendung des ganzen Bau-

werks mußte sich einer Angabe des Dio Cassius<sup>3)</sup> (LIII, 27) zufolge bis ins Jahr 25 hingezogen haben. Als gleichzeitig mit der Vollendung des Pantheon erwähnt Dio a. a. O. die Erbauung eines Schwitzraumes, Lakonikon, das man mit den benachbarten Thermenanlagen in Zusammenhang gebracht, ja sogar im Hinblick auf eine gewisse Ähnlichkeit in der Raumdisposition (vgl. Vitruv. V, 10) mit dem Pantheon selbst hat identifizieren wollen. Letzteres verbietet sich, wenn auch nicht gerade durch die Größe der Rotunde, so doch wegen des Fehlens von Heizvorrichtungen, ersteres jedoch ist wohl denkbar, ja wahrscheinlich. Denn da die Lakonika integrierende Bestandteile von Gymnasien bildeten, bauliche Anlagen dieser Art bei den Römern aber nicht üblich (Vitruv. VII, 11), sondern in der Regel mit den Thermenanlagen verbunden zu sein pflegten, darf man vermuten, daß das von Dio erwähnte, später aber niemals mehr genannte Lakonikon mit den Bädern verschmolzen worden sei; ja es verdient die seinerzeit von Hirt geäußerte Vermutung Beachtung, daß Agrippa ursprünglich ein Gymnasium nach griechischer Art habe erbauen wollen, diese Anlage jedoch dem römischen Brauche zu Liebe unter dem Namen von Thermen der Benutzung übergeben habe. Die Eröffnung der Thermen mit ihren Gärten, Schmuck- und Wasserranlagen erfolgte erst einige Jahre später als die Vollendung des Pantheon, jedenfalls, wie Lanciani hervorhebt, nicht vor Herstellung der zugehörigen Wasserleitung, der noch heute fungierenden Aqua Virgo.

Eine wichtige, noch eingehender Prüfung bedürftige Frage ist die, ob zwischen dem Pantheon und dem anliegenden, kürzlich wieder aufgedeckten Saal in der via della Palombella — vielleicht dem Ephebeum der Thermen — eine Verbindung bestanden habe. Zu gunsten einer solchen Annahme hat man neben den schon erwähnten Anzeichen eines Umbaus in der Altarische der Rotunde, den Umstand geltend gemacht, daß diese letztere nach außen zu eine der nördlichen Exedra des Thermensaales entsprechende rechteckige Vorlage besitzt, groß genug für einen Durchgang von derselben Breite wie die Eingangstür in der Vorhalle. Das Mauerwerk aber jener Nische zeigt im Äußeren keine Spur einer ehemaligen Öffnung, ebensowenig Anhalt bietet die Exedra des Thermensaales, da der halbrunde Abschluß derselben nicht der ursprüngliche ist, wie Lanciani<sup>4)</sup> bemerkt, sondern von einem späteren

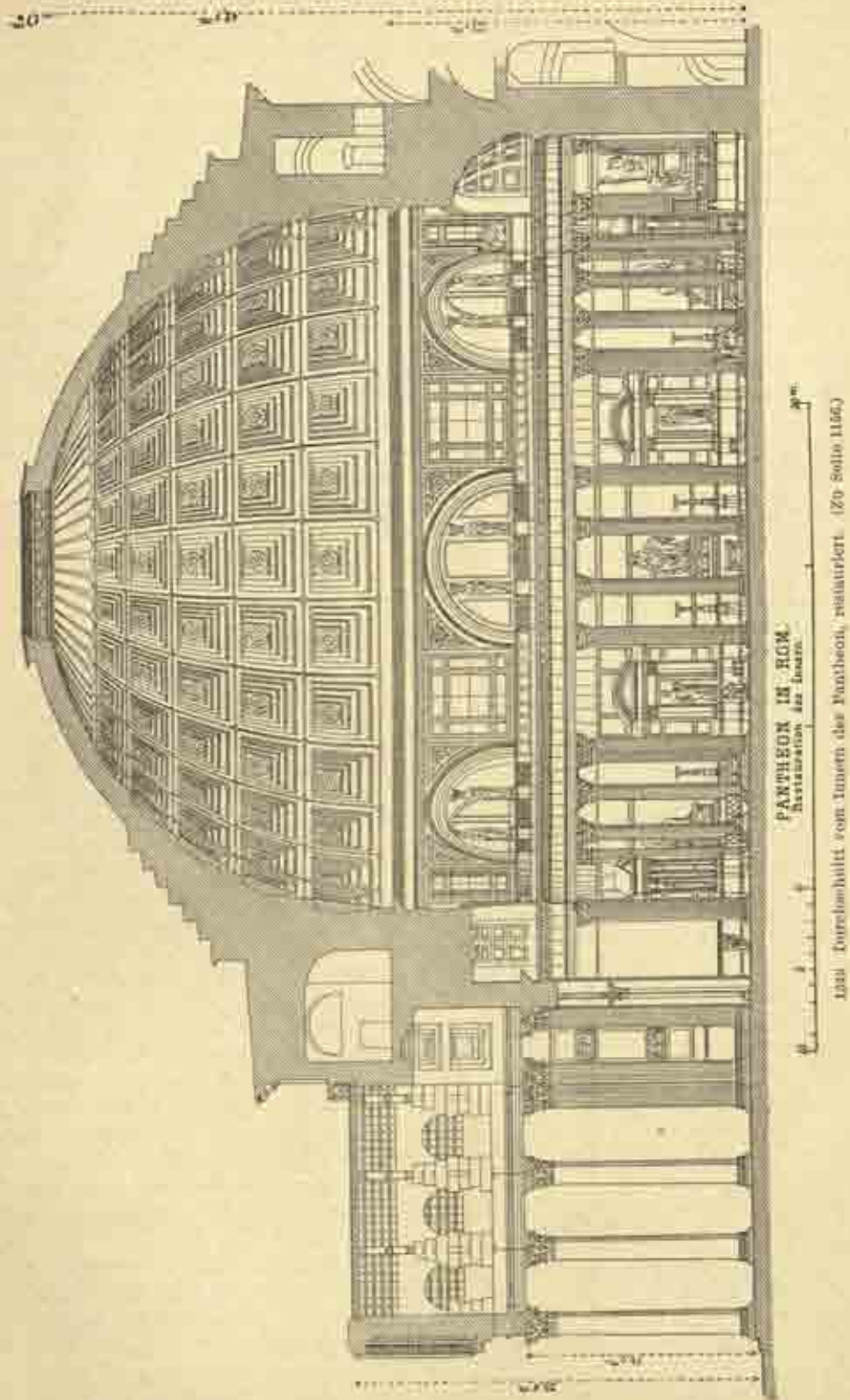
<sup>1)</sup> Dessen Umbau gehören auch die schon erwähnten Umrahmungen und Verdachungen der oberen Wandnischen an.

<sup>2)</sup> Adler, Das Pantheon. Winkelmanns Programm der archäolog. Gesellschaft an Berlin, 1871.

<sup>3)</sup> τούτο δὲ τὸ παλαιότερον τὸ Λακωνικὸν κατασκεύασεν. Λακωνικὸν γὰρ τὸ γυμνάσιον, ἐπειδήπερ οἱ Λακεδαιμόνιοι γυμνοῦσθαι τε ἐν τῇ τότε χρόνῳ καὶ λίαν δοκεῖν μάλιστα εὐδοκίαν, ἐπελάσεν τὸ τε Πάθειον ἀναμαρτυροῦν ἐστρέλειεν.

<sup>4)</sup> Vgl. die Berichte in den notizie degli scavi vom Oktober 1881 und August 1882.





Umbau, vielleicht durch Hadrian, berührt. Aus Hadrians Zeit stammen, nach den Ziegelstempeln zu urteilen, auch die vielen kleinen Gemächer und Gänge zwischen dem Pantheon und den Thermen (vgl. den Grundriß Taf. XXX). Laßt sich aus dem baulichen Zusammenhange beider Anlagen somit kein sicherer Schluß auf ein ihnen zu grunde liegendes gemeinsames Bauprogramm ziehen, so bleibt wenigstens für das Pantheon die Tatsache entscheidend, daß es schon in den ältesten uns erhaltenen Nachrichten als ein Heiligtum bezeichnet wird. Nicht nur gebraucht Plinius von ihm a. a. O. den Ausdruck *templum*, aus Dio Cassius (LIII, 27) geht hervor, daß Agrippa darin neben der Bildsäule Caesars auch diejenigen des Mars und der Venus aufgestellt hat. Seine eigene Bildsäule dort anbringen zu lassen, so wie den Bau mit seinem Namen zu bezeichnen, habe sich Augustus geweigert, dagegen gestattet, daß Agrippa ihm sowohl als sich selber Statuen in der Vorhalle (*ἐν τῷ προπύλῳ*) errichte. Diese Statuen haben sicherlich in den Nischen zu beiden des Haupteinganges Platz gefunden. Es ist sehr wohl möglich, in dem von Dio erwähnten Vorgange überhaupt die Veranlassung zur Anlage einer so stattlichen Vorhalle zu suchen, und ferner gewiß, daß wenn wirklich für das Pantheon anfänglich ein anderes Bauprogramm vorgelegen, es um jene Zeit, also noch vor seiner Vollendung, bereits definitiv aufgegeben war. Das Pantheon ist somit nichts anderes gewesen als ein Heiligtum, *templum*, und zwar, wie aus der Stelle bei Dio hervorgeht, zu Ehren des Julischen Geschlechts. Die Vorbilder für seine gewaltige Schöpfung, für die Kuppelwölbung insbesondere, sowie für die eigentümliche Verbindung eines Heiligtums mit großen, nur profanen Zwecken dienenden Luxusanlagen haben dem Agrippa die Prachtbauten in den Großstädten des hellenischen Ostens. In erster Linie wohl die Bauten der Ptolemäer in Alexandria geliefert.

Über die Thermen, namentlich den dem Pantheon zunächstliegenden großen Saal, ist durch die jüngsten Ausgrabungen und die Zerstörung der alten Häuser in der Via della Palombella neues Material erbracht. Sie wurden unter Hadrian bedeutend vergrößert, inwieweit die auf dem Plane Taf. XXX sichtbaren, aus noch späterer Zeit stammenden Baueinfügen an der Via dell'Arco della Ciambella mit Agrippas Thermen zusammenhängen, ist noch nicht festgestellt. Vor dem Pantheon befand sich ein großer freier Platz, der sich nördwärts bis zur Via della Copella erstreckte, an der Ostseite desselben hat man die Reste einer Säulenhalle gefunden, während die westliche Grenze durch die Thermen des Nero, nach ihrem Umbau unter Alexander Severus auch *thermae Alexandrinae* genannt, gebildet wurde.

Abgesehen von den Nachrichten über Restaurationsarbeiten wissen wir über die spätere Schicksale des

Pantheon während der Kaiserzeit nur wenig. So wird berichtet, daß die Arvalen dort oft ihre Zusammenkünfte zur Feier der *Doa Dia* gehalten, ferner daß Hadrian dasselbst gelegentlich zu Gericht gesessen. — Im Jahre 609 n. Chr. wurde das Pantheon durch Papst Bonifazius IV. zur christlichen Kirche umgewandelt und der Maria und den Märtyrern geweiht. Diese Weihe hat den Bau wohl vor Zerstörung und Verfall, aber nicht vor der frevelhaftesten Beraubung bewahrt. Kaiser Constantine schleppte 655 die vergoldeten Bronzestiele der Kuppel fort, unter Benedikt XIV. ging bei Gelegenheit einer Renovierung die innere Bronzeverkleidung derselben verloren, ja noch im 17. Jahrh. wurden unter Urban VIII. die echnen Dachbinder der Vorhalle herabgenommen, um Material für das Tabernakel von St. Peter und die Kanonen der Engelsburg zu gewinnen. Der Veränderungen, die der Architekt Paolo Paoi im Innern auf päpstlichen Befehl i. J. 1747 vorgenommen, ist schon gedacht worden. Die geordnete Verwaltung des neuen Königreiches Italien sowie der jetzt überall erwachte Sinn für Pflege und Schutz der Kunstdenkmäler wird den ehrwürdigen Bau hoffentlich vor weiteren Zerstörungen bewahren und der Nachwelt erhalten. [R. Brn.]

**Pantomimus** ist die von einer einzigen Person ausgeführte Darstellung eines dramatischen Gegenstandes durch bloßen Tanz und rhythmische Gestikulation<sup>1)</sup>. Zur selbständigen Kunstgattung, mit der wir es hier allein zu thun haben, wurde der Pantomimus in Rom unter Augustus im Jahre 22 v. Chr. durch Pylades aus Cilicien und Bathyllus aus Alexandria, einem Freigelassenen des Mäcenas, erhoben<sup>2)</sup>. Der Name für diese Kunstgattung ist bei den römischen Schriftstellern gewöhnlich *pantomimus*; doch verengert sich auch der allgemeine Begriff *saltatio* zu ihrer Bezeichnung. Die griechischen Autoren sagen, wenn sie genau sein wollen, *παντόμιος ὄρχησις* oder *ἱταλικὴ ὄρχησις*, zumeist aber kurzweg *ὄρχησις*. Der ausführende Tänzer heißt ebenfalls *pantomimus*, außerdem auch *histrion*, *ludus* oder *saltator*; die Griechen gebrauchen hier nur *ὄρχηστής*. Zur Erläuterung des Pantomimus mag immerhin die in dem *comitatus* des römischen Dramas bereits vollzogene Trennung von Gesang und Tanz angeregt haben; aber die

<sup>1)</sup> Siehe L. Friedländer in Marquardt-Mommson, *Handb. d. röm. Altert.* VI, 551 ff. (Auff. 2) und in *Darstellungen aus der Sittengesch. Roms* (Auff. 5) II, 11 S. 406 ff. (568 ff.); ebda. auch die sonstige Literatur. Dazu sind noch zu fügen die Art. *Pantomimus* und *Saltatio* in Paulys *Realencyclopädie*.

<sup>2)</sup> *Παντόμιος ὄρχησις ἐν ἑκείναις ταῖς χρόναις (sc. τοῦ Σεβαστοῦ) εἰσέβη οὐκ ἄλλοτερον οὐκ Πυλάδου καὶ Βαθύλλου πρώτον αὐτὴν μεταλύοντων.* Zosim. hist. I p. 4 ed. Steph.



Gestaltung des Pantomimus hat sich doch wohl hauptsächlich unter dem Einflusse der dramatischen Orchestik der Griechen vollzogen, mit welcher die aus griecisierten Ländern stammenden Schöpfer des Pantomimus selbstverständlich aufs genaueste vertraut waren<sup>1)</sup>. Auch die Stoffe waren vorzugsweise dem griechischen Drama entnommen und daher mythologischer oder heroischer Natur; doch wird auch spezifisch römischer Sagen sowie historischer Argumente Erwähnung gethan; besonders beliebt waren erotische Stoffe. Den eingehendsten Aufschluss hierüber gibt Lukianos' Schrift περὶ ὀρχήσεως (über den pantomimischen Tanz). Aber auch Denkmäler nehmen auf die Stoffe der Pantomimen Bezug, so folgende einem Pantomimen Theocritus, der neben diesem seinem eigentlichen Namen (einem von Friedländer, Sittengesch. II<sup>2</sup>, 568 f. besprochenen Brauche gemäß) auch noch den Ehrennamen Pylades führte, gewidmete Grabinschrift (C. J. L. V, 2 p. 651 n. 5889):

Hauptseite  
D. M.  
CYRANTE CALOPODIO LOCATORE

THEOCRITI  
AVGG. LIB.  
PYLADI  
PANTOMIMO  
HONORATO  
SPLENDIDISSIMIS  
CIVITATIS ITALIAE  
ORNAMENTIS  
DECVRIONALIB. ORNA  
GREX  
ROMANVS  
OB MERITA EIVS  
TITVL. MEMORIAE  
POSVIT

linke Nebenseite

rechte Nebenseite

SVI. TEMPORIS. PRIMVS

IONA

TRODAS

Auf der linken Nebenseite befindet sich außerdem noch eine stehende Frau, deren Rechte eine Maske emporhebt, während die Linke das Gewand hält. Auch die rechte Nebenseite zeigt überdies noch eine stehende Frau, die auf dem Haupte Federn trägt, während sie in der Rechten eine Maske, in der Linken Schild und Lanze hält. *Ion* und *Troades* sind Titel von Pantomimenstücken, in welchen jener Theocritus besonders glänzte.

<sup>1)</sup> Über diese Frage handelt auch Sommerbrodt, de triplici pantomimorum genere (Scenica p. 35 sqq.).

Dem Inhalte nach wird ein tragischer und ein komischer Pantomimus unterschieden. Der erstere, dessen Begründer Pylades war, erlangte jedoch alsbald entschieden das Übergewicht über den von Bathyllus geschaffenen komischen<sup>2)</sup>. Bezüglich der Stoffe des letzteren sind wir im unklaren; indes läßt sich vermuten, daß sie der alten (einschließlich der sog. mittleren) attischen Komödie (s. Art. „Lustspiel“) entlehnt waren. Die Bearbeitung der Pantomimen war demnach, daß die Hauptsituationen in eine Reihe von Tanzsoli zusammengefaßt wurden, welche, wie schon erwähnt, ein einziger Tänzer ausführte und



1500 Sayr mit Flötenpedal. (Zu Seite 1166.)

ein Chor jedesmal mit entsprechenden Gesängen (*cantica*) begleitete. In diesen Soli gab der Tänzer stets mehrere Rollen, und zwar sowohl männliche als weibliche, hintereinander; er trat, wie es scheint, dabei stets ganz allein auf und wurde nicht von Statisten unterstützt. Die Darstellung ging auf sinnlichen Reiz aus und überschritt oft alles Maß der Sitte. In den ersten Jahrhunderten der Kaiser-

<sup>2)</sup> Ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὀρχήσεως ἀγκυρῆς καὶ ἡθελή τε καὶ πολυκόπος (πολυπρόσωπος Salmasius), ἢ δὲ Βαθύλλαιος ἡλαρωτέρα. Athen. I p. 20e. *Pylades in comedia, Bathyllus in tragodia multum ab se aberant. Sen. exc. contr. III, 10.* — Drei Arten des Pantomimus nimot Sommerbrodt l. l. an.

zeit haben öffentlich nur Männer im Pantomimus getanzt, Frauen wahrscheinlich erst in der spätesten Zeit. Eine solche *pantomime* spielte selbstverständlich auch Männerrollen; so tanzte zur Zeit des Kaisers Justinian (527—565) eine gewisse Hellade den Hektor<sup>1)</sup>. Auch der Chor bestand ursprünglich wohl lediglich aus Männern; von einem aus Männern und Frauen zusammengesetzten Chore spricht der griechische Rhetor Libanios, dessen Lebenszeit in das 4. Jahrh. n. Chr. fällt. Die Gesänge des Chors, die weiblichen Charaktere waren, wurden von einem reich instrumentierten Orchester begleitet, in welchem die Flöte besonders hervortrat. Außerdem wirkten sog. *scabillarii* (οἱ κροπίστει) mit. Ein *scabillum* oder *scabellum* (κροπίστα, κροπίστιον) ist, wie Abb. 1350 nach Ficoroni de larvis scenica ed. II tab. LXXX zeigt, eine unter dem rechten Fuße befestigte hohe, eiserne (auch hölzerne) Sohle mit einem tiefen horizontalen Einschnitt unterhalb der Zehen, in welchem eine kleine Maschine von Metall angebracht ist, die unter dem Druck des Fußes einen lauten Schall von sich gibt. Während nun die mit Orchesterbegleitung vorgetragenen Gesänge des Chors einerseits das Verständnis der Tanzsoli zu erleichtern, andererseits die Bewegungen des Tänzers zu leiten und die für seinen Maskenwechsel erforderlichen Pausen auszufüllen hatten, erhielt das Treten der *scabilla* sowohl den Tanz des Pantomimen als auch den Gesang des Chors und die mit diesem Gesang verbundene Musik im Takt<sup>2)</sup>.

Das Kostüm des Pantomimen bestand aus opulenten Gewändern von feinstem Stoffe, welcher die schönen Körperformen erkennen ließe; es setzte sich aus einem bis auf die Füße reichenden Leibrock (*tunica talaris*), sowie einem darüber geworfenen falligen Obergewand oder Mantel (*palla*, *pallium*) zusammen und hatte wohl Ähnlichkeit mit dem tragischen

Kostüm<sup>3)</sup>. Außerdem trug der Pantomime eine der jeweiligen Situation entsprechende Maske, welche geschlossenem Mund und überhaupt die edelste Bildung aufwies<sup>4)</sup>. Unter den uns bekannten Maskendarstellungen möchten wir demgemäß weniger mit Wieseler die in dessen Theatergeb. u. Denkm. des Röm. u. Taf. V, 21 vorgeführte Maske, als vielmehr die beiden Masken, welche auf Abb. 1351 und 1352, nach Clarac, Mus. des sculpt. tom. II pl. 125 n. 128, 4 u. 6 wieder-



1351 1352  
Masken für Pantomimen.

gegeben sind, dem Pantomimus, und zwar dem tragischen, zuweisen; dieselben näher zu bestimmen, vermögen wir allerdings nicht. Sicher aber gehört, wie schon Wieseler a. a. O. S. 43a bemerkt hat, zum Pantomimus die Maske, welche die ebenfalls aus Clarac (l. c. tom. III pl. 525 n. 1085) entnommene Statue der Polyhymnia (Abb. 1353) auf dem Haupte trägt; dafür spricht nicht nur der geschlossene Mund, sondern auch die spezielle Beziehung, in welche jene Muse zum Pantomimus gesetzt wird<sup>5)</sup>. Es kommt hierbei jedoch die Frage in Betracht, ob der Kopf dieser Polyhymnia wirklich echt ist. — Kostüm und Maske des Pantomimen wechselten innerhalb eines und desselben Stückes entsprechend den verschiedenen Rollen, die er in dem letzteren zu spielen hatte<sup>6)</sup>. Indes kam es auch vor, daß eine neue Rolle ohne Veränderung des Kostüms lediglich durch neue Drapierung des *pallium* ausgedrückt wurde;

<sup>1)</sup> Ἑκτορά μὲν τις αἶεσε, νέον μέλος: Ἑλλάδι δὲ ἐσθλὴν χλαίναν πρὸς μέλος ἦνταςεν.

ἦν δὲ πόθος καὶ δέσμα παρ' ὀρχησυσσῶν Ἑννοῆς ἄρσεν τὰρ μύθη θάλλον ἔμπε χάριν.

Leonides epigr. VIII Anthol. Graeca ed. Jacobs tom. IV p. 75.

Von Ἑκτορά ὀρχησυσσῶν ist übrigens auch schon bei Luc. de salt. c. 76 die Rede.

<sup>2)</sup> *Scabellum* leim. Pantomimus Suet. Cal. 54 (s. Ann. 7); namentlich aber Luc. l. l. c. 83 und Liban. (pro salt.) III, 385. 13 sqq. Reiske: Κρόσσος δὲ τοῖς ὀρχησταῖς . . . κροπίστει, ὅς τε τοῦ χοροῦ διακρίσεται πρὸς τὴν χρεῖαν καὶ συμβαλεῖ τοῖς ὀρχησταῖς εἰς εὐνομήειν ὅπως δ' ἀπὸ πηλοῦ τοῦ ποδὸς οὐκ ἀν' ἀπαχρίων εἴη, δὲ δὴ τίνα κανὼν αἰσθομένη ἀπὸ τῆς βλαστῆς ὀρμήμενον ἄρκοισιν ἔχῃν ἐργάσασθαι. Vgl. auch Poll. VII, 87: ἡ δὲ κροπίστα ἑλόντων ὀποδῶν, πεποιημένον εἰς ἐνδόσιμον χοροῦ.

<sup>3)</sup> *Sallabat autem (Calligula als Pantomime) non nunquam etiam nolu: et quondam tres consulares . . . super pulpitum collocavit, deinde repente magno tibiarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prociuit ac desalutato canticis abiit.* Suet. Cal. c. 54. Dazu ἐσθήτης μαλακαὶ Luc. l. l. c. 2; εὐθὺς Σημική ibid. c. 63.

<sup>4)</sup> Τὸ δὲ πρόσωπον (τοῦ ὀρχηστοῦ) αὐτὸ ὡς καλλιστον καὶ τῷ ὀποκειμένῳ δράματι ἰσχυρὸς, αὐ κεχρηγὸς δὲ . . . ἀλλὰ συμμεμενὸς Luc. l. l. c. 29.

<sup>5)</sup> Πρὸ πάντων δὲ Μνημοσύνην καὶ τὴν θυγατέρα αὐτῆς Πολυμνίαν (λεων ἔχειν αὐτῇ) τῇ τοῦ ὀρχηστοῦ τέχνῃ πρόκειται Luc. l. l. c. 56. — *His sunt additae orchistarum loquacissima manus, linguarum digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam musa Polyhymnia reperisse narratur.* Cassiod. var. IV, 51.

<sup>6)</sup> Dies erhielt z. B. aus Luc. l. l. c. 66: πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα — τοσούτων γὰρ αἰρῶν τὸ δράμα ἦν.



dies nannte man *palleolatum saltare*, d. h. Manteltanz<sup>1)</sup>. Mit Recht erinnert hierzu Friedländer (Sittengesch. II<sup>2</sup>, 412) an die Schwalltänze der Lady Hamilton und der Händel-Schütz.

Über die Scenerie im Pantomimus erfahren wir nichts, vermutlich aus dem Grunde, weil die für die übrigen dramatischen Aufführungen vorhandene insbesondere die tragische, auch bei Pantomimen benutzt wurde.

[A]



1854. Polyhymnia. (Zu Seite 1160.)

**Paris und Parisurteil.** Die Geschichte des troischen Königssohnes Paris, oder (wie er in älterer griechischer Zeit gewöhnlich heisst) Alexandros,

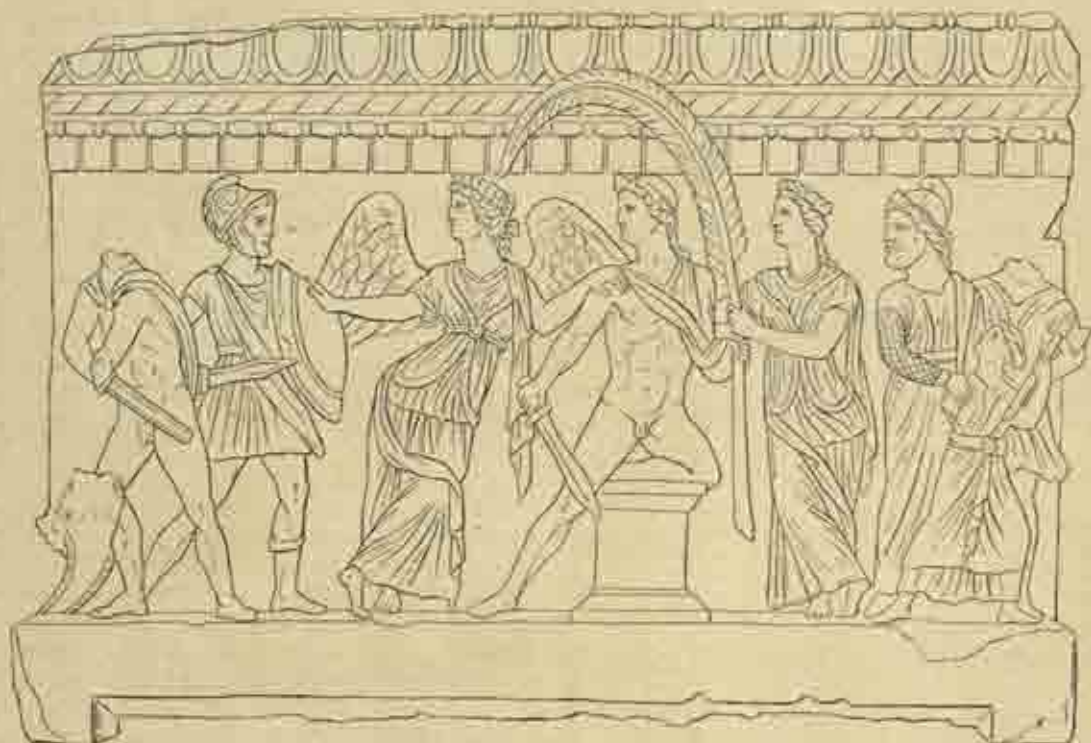
<sup>1)</sup> *Primum illud in isto genere dicendi vitium turpissimum, quod eandem sententiam multis alio atque alio amictu indutam referunt, ut hystiones, quom palleolatum saltant, eandem cygni (cf. Prudent. Peristeph. X, 221: cygnus stuprator peccat inter pulpitum und Juv. sat. 6, 63: chironomus Ledam molli saltante Bathyllo), capillum Veneris (cf. Appoditres rovās Luc. I. 1 c. 37), Parisae flagellum eodem pallio demonstrant, ita isti unam eandemque sententiam multimodis faciunt, ventilant, commutant, convertunt, eadem lacinia salutant, refrigerant eandem unam sententiam saepius quam puellae olfactaria sucina. Fronto p. 157, 3 sqq. Naher-*

dieses von den Göttern erkorenen Werkzeuges zur Veranlassung des troischen Krieges, — beginnt nach einer erst bei den Tragikern sich findenden Sage schon vor seiner Geburt. Infolge eines Unglücks weissagenden Traumes der Hekabe nämlich wird der neugeborene Knabe ausgesetzt und von Hirten im Gebirge als Hirt anerkannt aufgezogen. Als Jüngling erst kommt er nach Troja, wo er den ihm selber als vermeintlich Toten zu Ehren und zur Sühne gefeierten Leichenspielen beivohnt und alle seine Brüder besingt. Erzürnt und beschämt, daß er von einem Hirtenknaben überwunden ist, zückt Dolphobos das Schwert gegen ihn; Paris flüchtet an den Altar des Zeus Herkeios; die Schwester Cassandra erkennt ihn als Bruder und Priamos nimmt ihn bei sich auf. (So erzählt Hygin. fab. 91; vgl. Robert, Bild. n. Lied S. 232 ff.).

Diese Scene der Wiedererkennung ist nun zwar durch kein einziges echt griechisches Kunstwerk, dagegen durch eine ganze Reihe von Reliefs etruskischer Aschenkisten überliefert, die jedoch wieder nur einen einzigen Grundtypus der Darstellung in mannigfachen Variationen widerspiegeln und zweifellos auf ein griechisches Original zurückgehen. Brunn (Urne etrusche I) hat auf 16 Tafeln 34 Exemplare abgebildet. Überall ist der mit dem Palmzweig in der Hand als Singer bezeichnete Paris, welcher an den Altar des Zeus geflüchtet ist und diesen schon mit einem Knie bestiegen hat, der Mittelpunkt der Darstellung; ihn umgeben in vollständigeren Kompositionen die das Schwert zückenden neidischen Brüder, während Aphrodite ihrem Lieblichen schützend zur Seite tritt und Priamos den Knoten durch seine Erklärung löst. Zuweilen kommt auch Cassandra hinzu, die als Seherin das Verderben, welches der Unglücksbruder über alle bringen wird, ahnt und den schon Erkannten eigenhändig mit dem Beile zu erschlagen droht (vgl. Eur. Andr. 294 ff.; Cle. Divinat. I, 31, 67). Wie Brunn bei den einzelnen Beschreibungen nachweist, sind alle Variationen dieser Kunsthandwerker nur als ziemlich willkürliche Reminiszenzen aus den Tragödien des Euripides und des von diesem abhängigen Ennius anzusehen, bei deren Kombination auch die religiöse Idee der Etrusker mitwirkte, so daß z. B. die Aphrodite anweisen befügelt gebildet und dann in eine etruskische Schicksalsgöttin durch Mißverständnis umgewandelt ist. Da die Personen mit Ausnahme des Paris, der Aphrodite und des Priamos meist der individuellen Charakteristik entbehren, so läßt sich ihre spezielle Bedeutung, ja selbst der Gegenstand oft nur mittels der zahlreichen Repliken feststellen (vgl. auch Schlie, Troischer Sagenkreis S. 1 ff.). Auf einer der bestgearbeiteten und gut erhaltenen Darstellungen, welche wir in Abb. 1354, nach Brunn I tav. XIII, 28 geben, stützt sich Paris nach dem typischen Motiv

mit einem Knie (hier ausnahmsweise dem linken) auf den niedrigen Altar, in der linken Hand hält er den in den Kampfspielen errungenen Palmzweig, der ihn als Sieger kennzeichnet und sich im Bogen über seinem Haupte wölbt, in der Rechten das gezackte Schwert, mit dem er gegen seinen Verfolger (Doripobos) sich verteidigen wird. Doch vor dem Stöße dieses anstürmenden, auf italische Art gerüsteten Kriegers schützt ihren Liebling schon Aphrodite, die in göttlicher Ruhe (mit gekreuzten Füßen) dastehend den Andringenden durch die auf seinen Schild gelegte Hand wie mit Zauber zurückhält und

angestelltem weiblichen Figur zur andern Seite des Paris zu erklären; es ist hier (ebenso wie bei Brunn N. 22) einfach eine Wiederholung der Aphrodite, nachdem deren erstes Bild umgewandelt und somit unverständlich geworden war. (Brunn dachte an Peitho; andre wollten Hekabe oder Oimone.) In dem dahinter stehenden bärtigen Alten in phrygischer Tracht ist Priamos unverkennbar. Der ihn fast regelmäßig geleitende Diener (dessen Kopf fehlt) verschwindet hier größtenteils hinter der mit der Axt heranziehenden Kassandra, welche hier (wie oft) lediglich, weil es dem Künstler an Raum gebrach, als ein



1234 Der siegreiche Paris bedrängt und beschützt. (Zu Seite 1161.)

mit der andern des Flüchtlings ihres Schutzes versichert. Die vollständige Bekleidung der mit hoher Mauerkrone geschmückten Göttin ist selten; meistens steht sie im praxitelischen Typus ganz entblößt da, nur den Schoß mit einem Zipfel ihres Gewandes deckend. Aber für den attischen Kunsthandwerker, der das griechische Original seinen Landsleuten gleichsam in ihre Sprache zu übersetzen und mundgerecht zu machen hatte, ist sie mehr eine waltende Schicksalsgöttin, weshalb er ihr auch große Flügel und die zur Befestigung derselben dienenden, hier wie ein Zierrat lang herabhängenden Kreuzbänder gab. Und aus derselben Unklarheit über die ursprüngliche Bedeutung dieser Beschützerin ist wohl die Anwesenheit der sehr ähnlich gestellten und gekleideten, aber

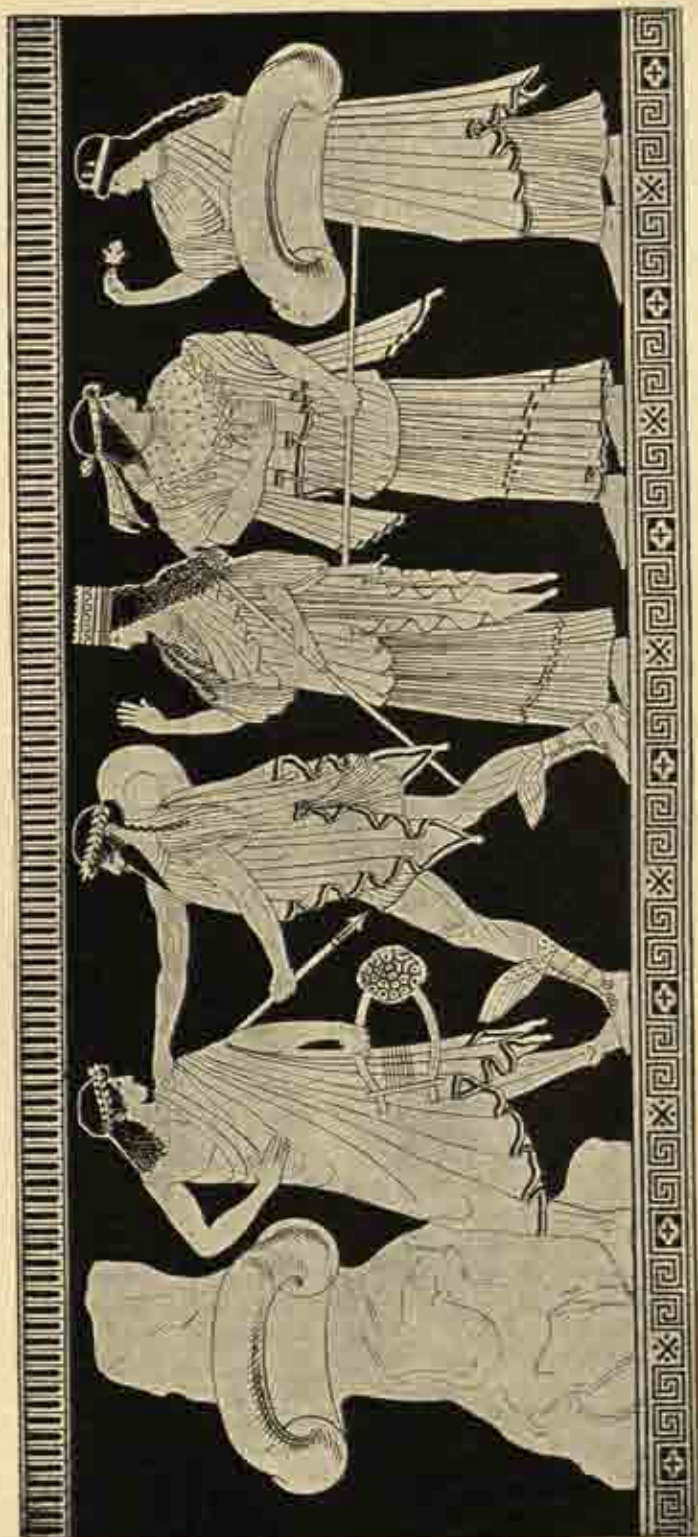
kleines Mädchen gebildet ist, während sie mehrmals sonst fast übergroße erscheint. Eine typische Figur endlich ist auch der links dem Angreifer sekundierende verstümmelte Krieger, welcher seinen neben ihm stehenden Schild zu heben im Begriff ist, wie sich aus mehreren andern Exemplaren ergibt.

Im vollkommensten Gegensatze zu der dürftigen Gleichförmigkeit dieser Kompositionen steht die Fülle der Motive und die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Ausführung, die wir in dem nun folgenden Lieblingsgegenstande griechischer Malerei mindestens sechs Jahrhunderte hindurch beobachten können.

Das Parisurteil nennen wir kurz die weltberühmte Sage von der Entscheidung des Königssohnes in dem Streite der drei vornehmsten Göt-



innen, eine Entscheidung, die bekanntlich im Epos zur nächsten Veranlassung des troischen Krieges führte. Auf der Hochzeit des Peleus, erzählte das Epos «Die Kyprien», brach Streif aus über die Schönheit unter den Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite; zu dessen Schlichtung entsandte Zeus dieselben im Geleite des Hermes zu Paris oder (wie er in der älteren Kunst meist genannt wird) Alexandros, Priamos' Sohn, der auf dem Idagelbte die Herden hütete. Paris entscheidet, angelockt durch das Versprechen der Vermählung mit Helena, für Aphrodite. Die in der ganzen Neuzeit beliebte Version von der Göttin Eris, welche einen Apfel in die Versammlung geworfen habe mit der Aufschrift: «für die Schönste kommt in der Literatur erst sehr spät vor (Lucian dial. deor. 20, 1; anar. 5; Hygin fab. 32; Apulej. Met. X u. Schollasten) und in Bildwerken erst auf Wandgemälden und römischen Reliefs. Mit Recht hat man darauf aufmerksam gemacht, daß der Apfel als allgemeines Liebessymbol und Liebesgeschenk bei den Griechen (vgl. darüber oben S. 19) der Aphrodite vorzugsweise eignet, daß er aber auch anderer Göttinnen Attribut in ältester Zeit, namentlich in Kleinasien war (bei Hera ist der Granatapfel Hochzeitsymbol) und daß hierin jene spätere Sagenwendung ihren Ursprung zu haben scheint (vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 38). In dem Gedichte der Kyprien ferner hat Paris höchst wahrscheinlich gar nicht über die Schönheit der Göttinnen nach Betrachtung ihrer Gestalt (die Entblößung kommt erst in den jüngsten Denkmälern vor, s. unten) entschieden, sondern anfangs geblendet durch den Glanz göttlicher Erscheinungen sich gewögert, dann nach den ihm gemachten Versprechungen sein Urteil gegeben: Athene verweigert ihm nämlich Kriegernut, Hera Herrschaft über viele Länder, Aphrodite das schönste Weib. (So Eurip. Troil. 924 ff.; Isoer. Hel. 42: τὸν ἀμείζοντα οὐ δυνήσεις λαβεῖν



1480. Paris' Wahlentscheid für die Göttinnen (20 Jahre 1844)



δι' αὐτοῦ, ὅακ' ἱππησίε' τῆς τῶν θεῶν ὄψεως; Wolcker, Episch. Cycl. II, 90.)

Die Sage vom Parisurteil ist schon dem Homer bekannt, wie nicht bloß aus der allerdings kurzen Erwähnung (Ω 29, 30), sondern namentlich daraus hervorgeht, daß der Dichter alle Folgen des Urteils kennt: Paris ist der ausgesprochene Liebling und Schützling der Aphrodite, während Hera und Athene seinem Gegner beistehen (vgl. Γ 380 ff.; Δ 7, 27; Ε 715, 421). Alle späteren Dichter sind voll davon. In der Kunst aber ist dieser Gegenstand geradezu der häufigste in allen Epochen und allen Gattungen der Monumente, mit alleiniger Ausnahme der etruskischen Aschenkisten, gewesen; und deshalb lassen sich an die verschiedenen Phasen der Auffassung und Behandlung des an sich anziehenden Stoffes manche kulturgeschichtlich interessante Beobachtungen anknüpfen.

Auf den ältesten erhaltenen Denkmälern, den schwarzfigurigen Vasenbildern, finden wir die drei Göttinnen zuerst fast gar nicht, dann schwach charakterisiert: Athene durch eine Lanze, Hera schreitet regelmäßig vorn, Aphrodite macht den Schluß in der Reihe. Zuweilen werden sie von dem überall bärtigen Hermes geführt und in rascher Bewegung dargestellt (z. B. Overbeck 9, 3), wie auch auf dem Kypseloskasion (Paus. V, 10, 1); meist sind sie schon angelangt und stehen vor Paris. Dieser ist stets bärtig und in steifer Haltung, stehend oder sitzend, mit übergehängter Chlamys, zuweilen durch den beigegebenen Hund als Hirt charakterisiert, zuweilen mit der Leier. In Übereinstimmung mit dem Epos will Paris öfters erschreckt davonellen; Hermes hält ihn zurück. Hin und wieder erlauben sich die Maler Zusätze, z. B. der Iris, des Dionysos; karikaturartig ist Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 170. Manche Bilder sind falsch hierher bezogen oder zeigen Versehen der Maler, infolge der fabrikmäßigen Aufertigung. Denselben allgemeinen Typus behalten auch noch die Bilder mit roten Figuren im strengen Stil, wo ebenfalls die Personen angerichtet hinter einander stehen. Aber außer der feineren Malerei werden die Göttinnen durch Attribute genauer unterschieden; auch Paris erhält eine jugendliche, elegantere Figur; er wird ein „junger Edelmann“, der meist zum Zeichen seiner höheren Bildung die Leier führt. Als typisches Muster geben wir Abb. 155a, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 174. 175. Paris hat oben mit der Schildkrestenleier dagesessen im Gebirge, welches durch die Umrisse eines Behes unter dem Vasenheckel links angedeutet wird, als Hermes hiehet und die Botschaft des Zeus verkündet. Erschrockt ist der Jüngling aufgesprungen und will davon (man glaubt die Schen des zehnten attischen Epheben zu sehen, den Arist. Nubb. 361 ff. schildert); Hermes aber, die Hand auf seine Schulter legend, bedeutet

ihm, daß keine Weigerung möglich ist. Der Jüngling trägt einen griechischen Mantel und hat wohlgepflegtes, bekränzttes Haar; der Götterherold ist ebenfalls festlich bekränzt, sonst in gewöhnlicher Tracht; sein Heroldstab hat unten eine Lanzenapitze. Alle Göttinnen sind in ziemlich gleichmäßiger Festtracht; doch ist bei Hera der hohe Kalathos, bei Athene die Ägis, bei der jüngsten Aphrodite die Blume charakteristisch. Bei Overbeck 10, 1 hält Paris, wie geblendet, sein Gewand vor Gesicht; Hera trägt den ihr zukommenden Granatapfel, Athene hat den Helm in der Hand, Aphrodite einen Eros. Oder (Overbeck 10, 3) Paris sitzt im Palaste und hinter den schon jugendlichen Hermes schreitet zunächst Aphrodite den Eros, Athene den Helm, Hera einen Löwen auf der Hand tragend; in Anlehnung an die Erzählung von den Versprechungen der Göttinnen (s. oben; Löwe = Herrschaft, Helm = Kriegesruhm; Eros = Liebesglück).

Im Zeitalter Alexanders, wo der sog. malerische Vasenstil beginnt, macht sich eine erhebliche Veränderung in der ganzen Kompositionsweise bemerkbar: Darstellung der Landschaft, freie Gruppierung der Figuren, allerlei nebensächliche Zuthaten. Die Göttinnen werden aufgeputzt und namentlich erhält Aphrodite einen Hofstaat von Erosen. Bei Paris verschwindet die Leier, aber er erhält jetzt phrygisches Kostüm. Seit den Feldzügen Alexanders wird er überhaupt zum Vertreter der Asiaten. Um diese Zeit hatte Euphronor eine Statue des Paris gearbeitet, worin dieser alles zugleich war: Schiedsrichter der Göttinnen, Liebhaber der Helena und doch auch wieder Mörder des Achill (Plin. 34, 77: *in quo laudatur, quod omnia simul intellegantur, iudex deorum, amator Helenae et tamen Achillis interfector*). Auf dieses berühmte Werk lassen sich aber unmöglich die jetzt vorhandenen Büsten und Statuen (Münchener Olymptothek N 185, abgeb. Lützow, Münchener Ant. Taf. 27; Braun, Ruinen Rom S. 329) zurückführen, welche meist in mittelmäßiger, derber Ausführung nur einen arten, träumenden Jüngling vorstellen. Der Urheber dieses letzteren plastischen Typus ist unbekannt. Wenn aber schon im Drama des Sophokles (Athen. 687 C) Paris gleichwie Herakles am Scheidewege zwischen der äppigen Aphrodite und der kriegerischen Athene zu wählen hatte und sich seinem Wesen gemäß entschied, so spiegeln den weichlichen und weiblichen Charakter noch deutlicher die Gemälde, insbesondere auf den großen apulischen Vasen bei Overbeck 10, 5 u. 11, 1, denen wir das Bild einer Vase aus Kertsch nach Comptendu Pétersb. 1861 Taf. 3 hier (Abb. 1856) ergänzend beifügen. Wir sehen auf dem leider beschädigten Fruchtbilde unten in der Mitte Paris im reichsten phrygischen Kostüm, mit langem fließenden Haare (man vergleiche auch die ähnliche Figur oben S. 299



Abb. 314 u. Virgil. Aen. IV, 215) und mit der Hand die Keule (der Hirten) aufstützend, in eleganter Haltung dem Hermeszugewandt, welcher seinen Auftragsausrichtet. Von den Göttinnen sind Hera und Aphrodite symmetrisch auf den durch die Örtlichkeit wenig motivierten Sesseln placiert, während Athena in ihrem kriegerischen Schmucke, zugleich als Gegenbild des Hermes, dasteht. Auf der Hera Schulter lehnt sich ihre Tochter Hebe, gewissermaßen als Hofdame, während bei Aphrodite Eros Pagendienste thut. Die anziehendste Besonderheit des Bildes aber beruht in dem Hintergrunde, wo hinter der nächsten Höhenlinie des Ida zwei Viergespanne einander gegenüber sichtbar worden, deren eines von der geflügelten Nike, das andre von Iris gelenkt wird; zwischen ihnen erscheinen inschriftlich links Eris, die Streitgöttin, rechts Themis, welche jener in vertraulicher Unterredung die Hand auf die Schulter legt. Zweifellos ist in dieser Gruppe, zu welcher am rechten Ende noch Zeus selber gehört, vom Künstler eine ideale Andeutung des inneren Zusammenhanges des folgenschweren Urteilspruches mit dem ganzen troischen Kriege beabsichtigt worden. Nach den einleitenden Worten des Epos «Die Kyprien» nämlich hat Zeus durch eigenen Rat



1856 Parthenon, Vasenbild aus der Krim (Zu Seite 1164)

schloß den Krieg vmanlast; um der Übervölkerung zu steuern, hat er den großen Streit (die Eris) des troischen Krieges angefaßt (ἐὐνέετο κορυφῶσαι ἀνθρώπων παρὰδρόα γαίαν ἰππίας πολέμου μεγάλην ἔρην Ἰλιάδα); und ebenso hat er sich mit Themis über diese Maßregel beratschlagt. Dieser Motivierung des Schönheitsstreites der Göttinnen hat der Maler künstlerischen Ausdruck dadurch zu verleihen gesucht, daß er Themis und Eris bei der folgenreichen Entscheidung wie in den Wolken angedeutet sein läßt, ebenso auch Zeus, dessen Schluß vollendet werden soll (Διὸς δ' ἐρελεῖτο βουλή, wie es auch heißt in den Kyprien fg. 1, 7; vgl. Plat. Rep. 379 E). Ihn sind diese beiden, sonst so divergierenden Gottheiten hier gewissermaßen zur diplomatischen Verhandlung zusammengeführt; Themis kam auf dem

IV, 18, wo mehr die Vorbereitung und Schmückung der Göttinnen, und zwar nicht ohne einen humoristischen Zug, dargestellt ist. Paris, als Phrygier nur durch den eigentümlich gestalteten, mit kleinen Flügeln versehenen Helm gekennzeichnet, übrigens ein schöner griechischer Jüngling, mit Chlamys und Schnürstiefeln bekleidet, sitzt gemächlich seinen Speer aufstützend da, während ihm Hermes, ebenfalls in lässiger Stellung an einen Baum gelehnt, die Auseinandersetzung macht und seine Worte mit demonstrierender Bewegung des Heroldstabes begleitet. Hinter dem Götterboten hat sich Hera niedergelassen und sieht vor einem Handspiegel sich den Schleier zurecht, nicht ohne wohlgefällige Betrachtung ihrer eigenen Person. Gegenüber am andern Ende ist in gleicher Weise Aphrodite beschäftigt,



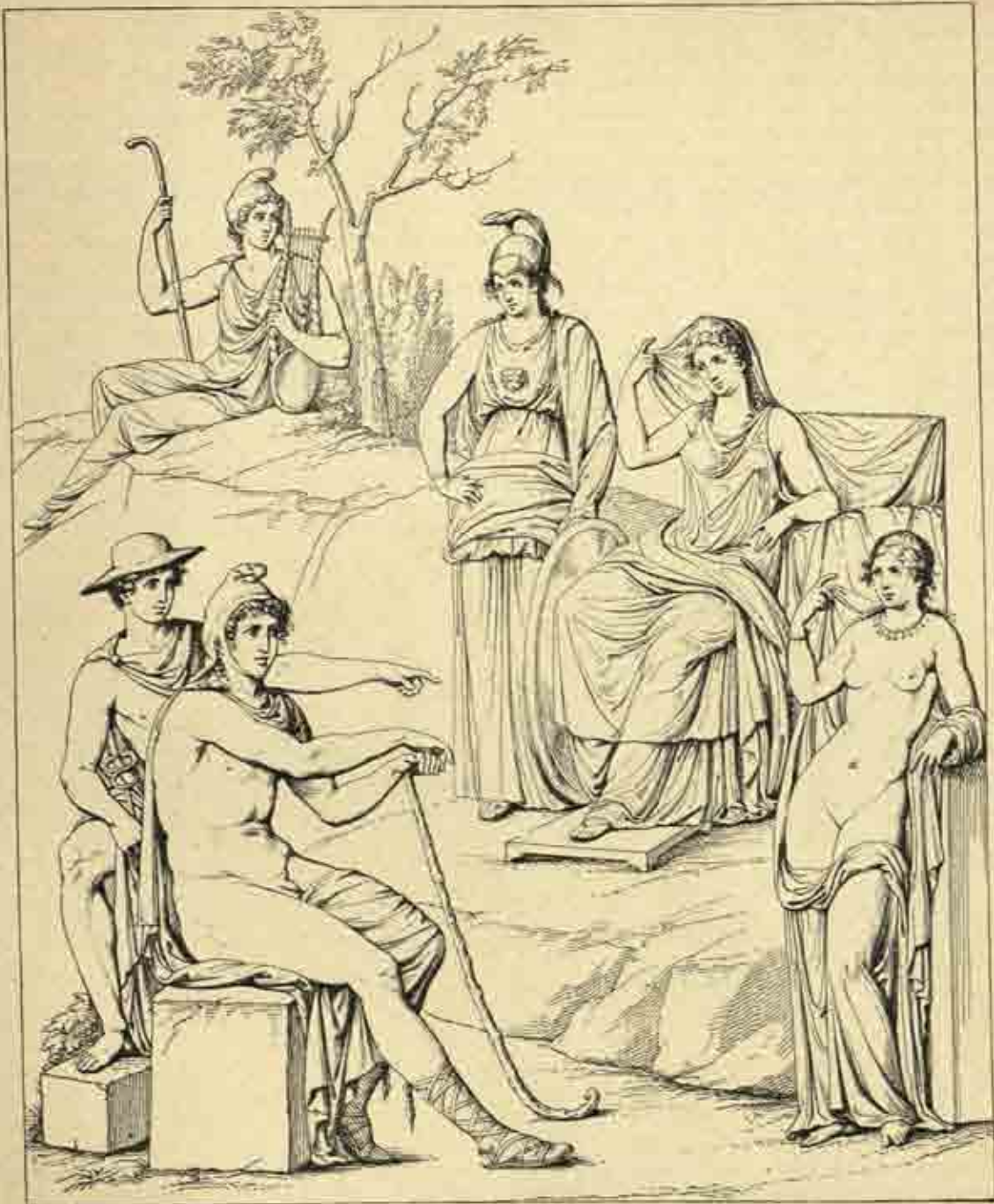
1357 Vorbereitung zum Parisurteil.

Ihr zu Gebote stehenden Gespanne des Zeus, welches Nike lenkt, Eris wurde durch die ständige Götterbotin Iris von ihrem natürlich sehr entfernten Wohnsitze herbeigeholt. — Auch auf der ziemlich ähnlichen Karlsruhe Vase (Overbeck Taf. II, 1) finden wir Eris über den Berg schauend, aber allein und mit finstern Ausdruck der Züge, hier also wohl mehr zur Andeutung des psychologischen Affekts in dem gegenwärtigen Haß der Göttinnen, während sie dort als Hebel im Weltenregiment erscheint. Über die Deutung und das Ursprungsverhältnis beider Darstellungen s. lehrreiche Bemerkungen bei Brunn, *Troische Misc.* I S. 52 ff.

Neben solchen durch poetische Vertiefung ausgezeichneten Darstellungen begegnen wir andern, wo die späteren Künstler versucht haben, durch genreartige Motive dem so unheilgemäß vorgeführten Gegenstande neuen Reiz abzugewinnen. So auf einem schönen apulischen Krater, Abb. 1357, nach Mon. Inst.

während zugleich Eros als Kammerdiener und Stellvertreter der Chariten und Horen für das Armband umlegt; ein Häschen, ihr Lieblingstier (vgl. oben S. 94), sitzt ihr auf dem Schoße. In höchst naiver Stellung aber steht links unten Athene vor einem aus vier ionischen Säulen gebildeten Brunnenhäuschen, in welchem ganz nach der Sitte des täglichen Lebens ein Votivbildchen aufgehängt ist, ein andres am Boden steht; sie ist im Begriff, mit dem aus zwei Löwenrachen strömenden Wasser sich das Gesicht zu waschen, wobei sie natürlich Helm, Schild und Lanze abgelegt hat. Dem Maler mag eine Erinnerung an die aus dem Staube des Schlachtfeldes zurückkehrende Göttin vorgeschwebt haben; dabei brauchte er aber weder Callim. *Lav. Pall.* 5 vor Augen zu haben, noch den Mythos bei Euripides (*Iph. Aul.* 1294; *Androm.* 284; *Hel.* 676), wonach alle drei Göttinnen sich durch ein Bad zu dem Urteile rüsteten. Der große Hund des Paris und das gefleckte Reh,





1358 Parisurteil, pompejanisches Wandgemälde. (Zu S. 1168.)

welche beide öfters vorkommen, dienen hier zugleich zur Füllung des leeren Raumes in diesem mit leiser Ironie behandelten Bilde.

Einen früheren Moment ebenfalls, aber in ernsterer Behandlung, vergegenwärtigt das Vasenbild Mon. Inst.

VII, 71, wo Zeus in der Mitte thronend dem seitwärts aufmerksam hurehenden Hermes seinen Auftrag erteilt, während Aphrodite und Athene rechts stehen; Here links, neben ihr aber eine großgefögelte, hochgeschürzte weibliche Figur mit zwei Speeren, welche



1168 Parisurteil, pompejanisches Relief (Zu Seite 1166)

an die etruskischen Furien erinnert und kaum anders, wie als Eris gedeutet werden darf, jenen Anfall zu Hera die Erfüllung der Geschichte Ilions weissagt.

Auf pompejanischen Wandgemälden tritt aus etwa zwanzigmal das Parisurteil entgegen, wenn wir nämlich die nur andeutungsweise gegebenen Abbreviaturen hinzurechnen (Heibig N. 1287 bis 1286). So ist mehrmals nur des Paris jugendliche Büste mit phrygischer Mütze gemalt, öfter mit dem reizenden Motiv eines Eros daneben, der ihm ins Ohr flüstert oder über die Schulter sieht (ähnlich wie auf dem Relief Overbeck 12, 1). In einem vollständigen Landschaftsbilde finden wir ihn dann allein auf dem Ida unter seinen Herden sitzend (Heibig N. 1279), fast nur als Staffage. Ebenfalls nur Nebenwerk ist die ganze Scene der Vorbereitung des Urteils auf dem Bilde im Grabmal der Nasonen (Overbeck 11, 2; wo die Herden von allerlei Vieh, Wälder und Berge den größten Raum einnehmen und rechts unten dem ruhig sitzenden Paris Hermes den Apfel übergibt, während links oben, noch in weiter Ferne, die Göttinnen sich neben einander niedergelassen haben und des Rufes zum Vortreten harren.

Ausgeführt ist das ziemlich große Gemälde in Pompeji, welches wir in Abb. 1358, nach Mus. Borb. XI, 25 geben. Die Komposition ist ziemlich unbedeutend und hat sich, wie meist in Pompeji, zum Ziele gesetzt, schöne Figuren zu geben. »Die Göttinnen haben sich zur Schau ausgestellt, Hera zieht den Schleier vom Gesicht ab und Athene setzt die rechte Hand in die Seite, beide mit Zuversicht und Stolz, Aphrodite aber hat sich entblößt. Sie steht, während die beiden andern in die Höhe gerückt sind, gerade vor Paris, dessen Blick Hermes auf diese nackte Schönheit hinlenkt. Den ganzen Unterschied der Zeiten oder des Kunstgeschmacks gewahrt man, wenn man den Charakter dieser Personen mit dem Anstand und der Würde, besonders der bessern Vasenzeichnungen vergleicht; innerhalb dieser im ganzen niederen Auffassung ist die Ausführung und Zeichnung zu rühmen. Hera faßt mit Anstand den Peplos über ihrem Haupt, und auch Aphrodite erinnert nur an die übliche Darstellung dieser Göttin, nicht an Absicht in dieser besonderen Scene, so edel ist die Haltung. Dabei ist zu bemerken, daß das Gemälde, wie alle bessern, im Original noch weit mehr als in Abbildungen das Große des antiken Stils verrät. Oben sitzt unter Bäumen ein Jüngling mit phrygischer Mütze, Hirtenstab und Laute, der nichts anderes als Paris sein kann, eine zweite Scene also, Paris in seiner Einsamkeit.



So Welcker, wogegen andre den letzterwähnten Jüngling als den Berggott des Ida fassen. Zu bemerken ist noch, daß der Hera hier auf dem Ida ganz unpassend ein Thronessel, zur Wahrung ihrer Würde, gegeben ist; was jedoch in späterer Zeit öfters vorkommt.

Von den Reliefs, als deren älteste wir die am Kypseloskasten und am amykläischen Throne nur aus kurzer Notiz kennen (Paus. V, 19, 1. III, 18, 7), sind uns nur spätrömische Sarkophage übrig, welche die einfache Darstellung der Hauptsache in natür-

welcher die Beine des Hermes, die Hörner der Kuh, den Leib des Paris und die Beine des Eros durchschneidet. Die drei Göttinnen, auf einer Fels Höhe stehend, sind ganz in der üblichen römischen Weise charakterisiert, Hera mit dem langen Kopfschleier und Aphrodite mit dem bogenförmig über ihrem Haupte flatternden Gewande. Ihnen zeigt Hermes noch von ferne den inmitten seiner Herden sitzenden Paris, neben welchem seine bisherige Geliebte und Gattin Oinone (s. unten), eine verschleierte, aber sonst schmucklose Waldnymphe, mit der Hirtenflöte



1360 Paris und Oinone. (Zu Seite 1179.)

licher Gruppierung zum Teil mit römischen Zuthaten und Personifikationen so verwickelt haben, daß sie der Deutung vom poetisch-künstlerischen Standpunkte aus Schwierigkeiten entgegenstellen. So das Relief in Villa Medici (abgeb. Sachs. Ber. 1849 Taf. IV, 1), wo zugleich die Rückkehr der Göttinnen nach dem Olymp dargestellt scheint; ferner eins in Villa Pamphili (Overbeck 11, 5), wo eine schöne Gruppe idaischer Nymphen die ganze linke Seite füllt. Besonders interessant ist ein drittes in Villa Ludovisi, welches wir in Abb. 1359, nach Mon. Inst. III, 29 wiederholen. Hier darf zunächst nicht übersehen werden, daß die ganze untere Hälfte auf (sicherer und glücklicher) Ergänzung beruht, wie der Bruch anzeigt,

Denkmäler d. klass. Altertums.

steht. In ihrer Haltung ist ein Zug der Trauer unverkennbar; denn der Geliebte hat das Haupt von ihr abgewandt, während ein Eros, der Nymphe unsichtbar, ihm ins Ohr flüstert. Das malerische Motiv dieses Abgesandten der Aphrodite, welches schon auf pompejanischen Gemälden in allerlei Variationen erscheint, ist zusammen mit der Einführung der Oinone eine meisterhafte Erfindung wahrscheinlich der alexandrinischen Epoche, und von hoher, fast tragischer Wirkung; in der verlassen dastehenden Oinone und dem im höchsten Sinne allegorischen Eros, hier nur der Versinnlichung eines innerlichen, erblicken wir den folgenschweren Moment dargestellt, den Keim der großen Begebenheit mit der ganzen daraus sich



entwickelnden Folgenreife. Rechts über der Eiche sitzt ruhig zuschauend auf einem Pantherfell der Berggott des Ida, neben ihm spähet eine halbzerstörte Nymphe (wohl eher ein Pan oder Satyr mit dem Hirtenstabe) neugierig hervor. Der Rest auf der rechten Seite des Reliefs ist, wie der Bruch angibt, nicht antik, sondern (wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert) aus Stuck angefügt: also Artemis und Helios oben, der Fliegengott Skamander und die Nymphe unten. Die Komposition erinnert jedoch so auffällig an eine durch einen Kupferstich von Marc Anton berühmte Zeichnung Rafaels (abgeb. Sächs. Ber. 1849 Taf. VI), daß man die Benützung der letzteren annehmen darf, wogegen wiederum aus gewissen Spuren nicht unwahrscheinlich wird, daß dem Rafael seinerseits uns verloren gegangene antike Muster vorgelegen haben.

Die frivolsten Darstellungen des Parisurteils zeigen mehrere geschnittene Steine, bei denen jedoch der Verdacht moderner Fälschung vielfach nahe liegt. Für unecht hält man aus guten Gründen auch die, welche bei Overbeck II, 6—9 abgebildet sind. Selbst noch im Mittelalter finden sich Anklänge an das Urteil (s. Braum *giudizio di Paride*, Schlußfignette). Und noch im deutschen Reinecke Fuchs (Gessing 10; Goethe Werke 1840 Bd. 5 S. 252) findet sich das Parisurteil in Relief auf einem kostbaren Kamm, den der Dichter ausführlich beschreibt. (Braum, mündlich.)

Der früheren Geliebten des Paris, der idyllischen Waldnymphe Oinone, sind wir schon auf dem Relief der Villa Ludovisi begegnet (S. 1169). In Vasenbildern ist ihre Person zweifelhaft, dagegen ist sie noch Gegenstand einzelner idyllisch gehaltener späterer Darstellungen, besonders auf einem durch Inschriften sichergestellten Thonlampenrelief (Overbeck, *Her. Gal.* 12, 2), wo die Liebenden in felsiger Gegend am Bache neben weidenden Kühen sich umarmen, ferner auf einem pompejanischen Gemälde und zwei größeren Reliefs, zwischen denen ein eigentümliches Verhältnis obwaltet. Das eine befindet sich in Palast Spada (Braum 12 Rel. Taf. 8, Overbeck Taf. 12, 5), das andre in Villa Ludovisi, welches letztere wir nach Arch. Ztg. 1880 Taf. 13, 1 wiederholen (Abb. 1360). Der äußerliche Unterschied des Spada'schen Reliefs besteht darin, daß unter der hier dargestellten Scene, also im Vordergrund vor derselben, ein mächtiger Fliegengott in bekannter Bildung und Stellung gelagert ist, auf seine Urne gestützt, zu dem Paare aufblickend und mit der Hand nach links vorwärts weisend. Man erklärte ihn früher (Winckelmann, *Mon. ined.* N. 116) für den Eros, und faßte die obere Gruppe als Paris und Helena, im Begriff, das Schiff zur Flucht zu besteigen. Nachdem darauf Braum (a. a. O.) und Jahn (Arch. Beitr. 349) die richtigere Deutung Paris von Oinone vor der Fahrt nach Hellas gewarnt, aufgestellt hatten, machte Welcker (*Alte Denkm.* V, 177)

auf das Ludovisische Bildwerk aufmerksam, welches die Scene ursprünglicher und richtiger wiedergebe. Dies genauer nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Schreibers (Arch. Ztg. 1880 S. 145—158), dessen präzise Auslegung lautet: »Zur Linken sitzt Paris, durch die phrygische Mütze und den Hirtenstab in seiner linken gekennzeichnet; auf einem Felsensitz unter einer Pinie, nicht mehr im Hirtengewande, das er auf andern Bildwerken trägt, sondern mit einer leicht um die Glieder gelegten Chlamys bekleidet. In nachlässiger Haltung, wie in Träumereien über das künftige Glück versunken, lehnt er den Oberkörper zurück und stützt das lockige Haupt mit dem seitwärts auf dem Felsen ruhenden Arm. Seitlich hinter ihm, so daß sie durch einen vorragenden Felsen unterwärts verdeckt wird, steht Oinone allein, nicht mehr traulich an Paris gelehnt, obgleich die Beugung ihres Körpers eine Stütze zu fordern scheint. Sie ist in den Mittelpunkt des Bildes gestellt und darin, wie in ihrer Geste und der reichen Kleidung, im Schmuck des Schleiers, der von ihrem Haupte über den Rücken herabfällt und dessen einen Zipfel die Rechte anmutig gefaßt hält, gibt sie sich als Hauptfigur der Darstellung zu erkennen. Mit dem Zeigefinger weist sie auf das Schiff zu ihren Füßen. Sie sieht mit dem Blick der Seherin voraus, welches Unheil von hier seinen Ausgang nehmen wird (vgl. die *ὄψας ἀπρόσκασι* E 62). Daß ihre Warnung vergeblich ist, zeigt nicht bloß die lässige Haltung des Paris, der ihr kaum einen flüchtigen Blick zu gönnen scheint, sondern auch die Ausrüstung des Schiffes. Man sieht auf dem Verdeck den in einen breiten Ring auslaufenden Schaft des Ankers und am Schiffshintertheil einen Schild, ein Tympanon und zwei mit flatternden Bändern verzierte Thyrsosstäbe befestigt. Nach Welckers sinniger Auslegung bezeichnen die bacchischen Geräte »den Rausch, worin sich Paris befindet, oder die Lustigkeit, womit er seinem gewählten Glück zueilt«. Der Schild aber, wenn er nicht leere Verzierung ist, konnte auf den Kampf anspielen, der als letzte Folge aus dem Abenteuer entspringen sollte. Einen wirksamen Abschluß nach oben erhält die Darstellung durch einen schmalen Reliefstreifen, der von dem Hauptbilde durch eine schmale, unverzierte Leiste getrennt ist und in wohlberechneter Reihenfolge die Zinnen und Gebäude Trojas summarisch andeutet. Von links nach rechts folgen ein Stück der Stadtmauer, ein Thor, eine Porticus, ein Tempel und eine einzelne Säule mit undeutlichem Aufsatz aufeinander. Man bekommt den Eindruck, als sei mit der Kleinheit dieses architektonischen Belwerks und mit seiner Anbringung über den Figuren eine Art perspektivischer Wirkung beabsichtigt.« Schreiber führt nun das weitere aus, wie im Relief Spada die vertrauliche Haltung der Personen gar nicht der



Situation entspricht und die Hinzufügung des Flügels geradezu ohne Sinn ist. Der Verfertiger der Nachbildung habe sein Vorbild nicht verstanden und sei zu der Anfügung der unteren Hälfte nur durch das Bestreben verleitet worden, einen mehr hohen als breiten Bildrahmen zu füllen, der mit sieben gleichgeformten, zum größten Teil am selbigen Orte gefundenen mythologischen Reliefs bestimmt gewesen sei, als architektonische Dekoration eines Prachtzimmers zu dienen. (Zu diesen Reliefs gehört auch unsere Abb. 317 S. 300.)

Erst in seiner Todesstunde sah Paris, von den vergifteten Pfeilen Philoklets geknütt, die verlassene Oimone wieder. Sie allein konnte seine Wunde heilen, wie sie ihm selbst gewissagt hatte; jetzt aber weigerte sie sich dessen und verwies ihn an Helena. In sentimentaler Weise stellen pompejanische Gemälde den Moment dar, wo sie gesenkten Hauptes vor dem Bittenden sitzt und mit der Linken den Schleier faßt, um ihn über das Gesicht zu ziehen, wodurch auf eine schöne und zarte Weise ausgedrückt ist, daß sie unerhittlich gegen ihn sei (Jahn, Arch. Beitr. 351). Eine mehr pathetische Auffassung zeigte eine Statuengruppe in Konstantinopel, welche Christodor. cephr. 215 ff. beschreibt: sie kocht vor Wut und Eifersucht ( $\gamma\acute{o}\lambda\omega\ \pi\rho\acute{o}\nu\alpha\varsigma\ \epsilon\lambda\epsilon\upsilon\epsilon\iota\ \pi\iota\kappa\rho\acute{o}\ \zeta\acute{\eta}\lambda\omega\ \theta\upsilon\mu\acute{o}\nu\ \theta\omicron\upsilon\omicron\sigma\alpha$ ) und beunruhigt den Beschämten mit ihrem Blicke.

(Über Paris in anderen Scenen s. das Register.)  
(Bm)

Der **Parthenon**, Tempel der Parthenos Athens auf der Akropolis von Athen, auf deren höchstem Punkt, südlich von dem über dem nördlichen Abhang sich erhebenden älteren Heiligtum der Burg- und Stadtgöttin (s. Art. »Erechtheion«), durch die Feststraße von ihm getrennt. Als ein der Gottheit würdigeres Haus sollte es der bedeutenden Stellung entsprechen, welche Athen infolge der Perserkriege gewonnen hatte, und sollte (wenigstens in der wirklichen Ausführung) als Schatzhaus zur Bergung des 454 nach Athen übergeführten Schatzes des delischen Bundes, des Schatzes der Polias und der anderen Götter dienen. (Daß der Parthenon lediglich zum Schatzhaus und Agonaltempel, nicht aber zum Kulttempel bestimmt gewesen sei, lehrte Bötticher, hier gegen u. a. L. Julius, Über die Agonaltempel, 1874.) Nicht schon das 6. Jahrhundert, nach der gewöhnlichen Annahme die persistratidische Tyrannis, sondern erst Kimon begann den Bau, indem er im Zusammenhang mit seiner Befestigung des Südrandes der Burg mittels Quadersubstruktionen und Terraintuffungen erst die Baufäche schuf und einen Grundriß entwarf, welcher sich noch erkennen läßt als etwas abweichend von der folgenden Ausführung (Dörpfeld). Diese fällt in die Verwaltung des Perikles und bildet den Kern seiner architektonischen

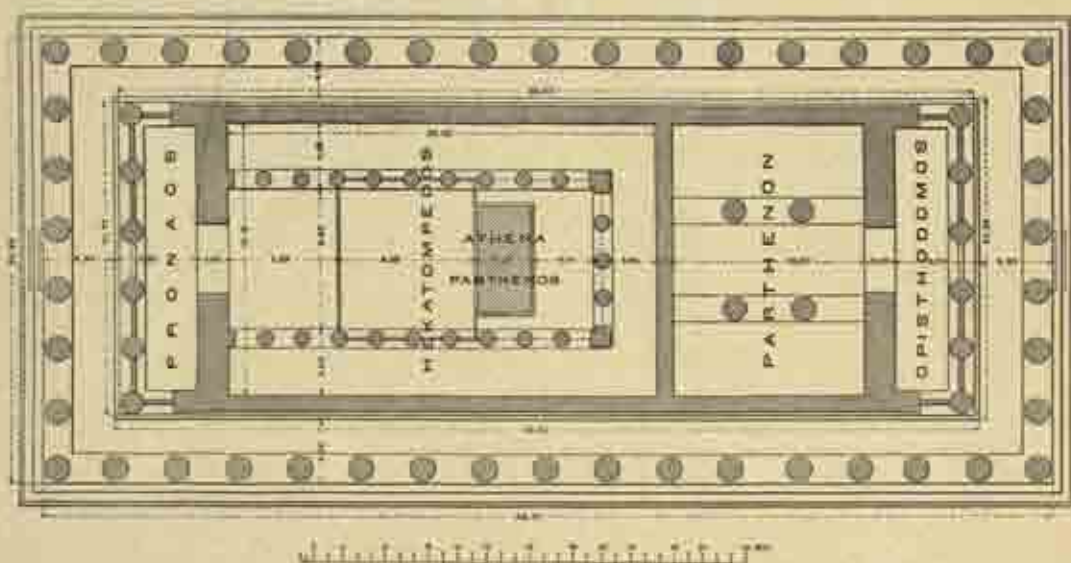
Neuschaffung der Burg. Perikles war Leiter des Baues ( $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\alpha\tau\eta\varsigma$ ), Architekten waren Iktinos und Kallikrates (Iktinos, der auch das eleusinische Telesterion und den Apollotempel bei Phigalia baute, und Karpion schrieben auch über den Bau, Vitruv. 7 praef. 12). Die Bauzeit ist verschieden berechnet worden, zuletzt auf die Jahre 447 bis 434 (Löschke, Histor. Untersuch., Arnold Schäfer gewidmet, S. 39). Das Innere der Cella war bereits 438 zur Aufnahme des Gottesbildes (der Parthenos, s. Art. »Phaidias«) bereit, der dem Schatz bestimmte Hinterraum 435.

Über die weiteren Schicksale des Tempels haben wir nur die Nachricht, daß 341 die Cellathür einer Reparatur bedurfte und daß 304 Demetrios das Hinterhaus als Wohnung bezog und darin ein recht unheiliges Leben führte. In byzantinischer Zeit so dann, im 5. oder 6. Jahrhundert, wurde der Tempel in eine Kirche der hl. Sophia, später der Muttergottes (Theotokos) umgewandelt und ward die Hauptkirche Athens. Die Christianisierung des Tempels hatte allerlei Umbauten zur Folge, deren Chronologie nicht bekannt ist. Der Eingang ward nach Westen verlegt; der Hinterraum bildete den Narthex, aus welchem Thüren in die Cella gebrochen wurden. Die in den Pronaos eingebaute Apsis lehnte sich an die zu dem Zweck erweiterte Öffnung der Ostthüre an; die alte Säulenstellung des Innern wich einer neuen. Während der Hinterraum (jetzt Narthex) seine alte Kassettendecke behielt, wurde die Cella mit überhöhtem Mittelschiff überwölbt. Die Außenhallen, entlang der nördlichen und südlichen Langwand, wurden abgedeckt und Strebepfeiler vom Gebälk gegen die Cellagewölbe geführt. 1206 ging die Kirche an den lateinischen Ritus über (S. Maria di Atene), 1460 an den Islam. Die Umwandlung in die Moschee hatte keinen erheblichen Einfluß auf den Bau, außer daß ein Minaret in der Ecke der westlichen Vorhalle aufgeführt wurde. 1687 belagerten die Venezianer unter Morosini die Akropolis, und am 26. September schlug eine Bombe in das im Parthenon eingerichtete Pulvermagazin; die Explosion warf den mittleren Teil des Baues auf immer in Trümmer. Nur Ost- und Westende stehen noch aufrecht. Unter all diesen Schicksalen hatten nicht bloß die Bauteile zu leiden, sondern auch die Skulpturen. Bei der Christianisierung wurde die Mittelplatte des Ostfrieses herausgenommen und bei Seite gesetzt; die Mittelfiguren des Ostgiebels und Poseidons Gespann im Westgiebel mußten Heiligen den Platz räumen und sind zu Grunde gegangen. Den größten Schaden stiftete die Explosion, zahlreiche Metopen wurden zerstört. Und als nach dem Fall der Burg Morosini als Trophäe die Pferde Athenas aus dem Ostgiebel nehmen wollte, stürzten sie in die Tiefe und zerschellten. Endlich hat um die Wende des vorigen und unseres Jahrhunderts Lord



Elgin den Tempel vollends geplündert, indem er nicht bloß (worn er durch Firman berechtigt war) die bereits abgelösten Stücke und die freigestellten Giebelfiguren wegnahm, sondern auch noch wohl-eingefügte Metopen abtrach. Er schaffte alles nach England, und seit 1816 machen die Elgin-Marbles den wertvollsten Antikenbesitz des British Museum aus. Zugleich aber hat er eben durch das Wegschaffen die Skulpturen vor weiterer Beschädigung durch Verwitterung und durch Unart gesichert, und die Kenntnis der Antike in epochenmachender Weise gefördert. Das neue Königreich Hellas hat die Ruine von dem späteren Einbaute befreit (Abb. 1361 auf Taf. XXXI, nach Photographie) und viele Skulpturen trümmer aus dem Schutt gezogen, welche in dem be-

und Tempel, 1672 der Jesuit Babin die erste bessere Beschreibung. Aus 1670 besitzen wir eine Ansicht der Akropolis (Mitteilungen II Taf. 2). 1674 entstanden die besonders wichtigen Zeichnungen Carreys und eine anonyme Ansicht der Westseite; 1676 Spon und Wheeler, 1886 Graviere d'Offères, 1687, unmittelbar nach der Explosion, Verned's Zeichnungen. 1749 zeichnete Dalton, 1751 Stuart und Revett für das große Werk der Altertümer von Athen, 1756 Le Roy, 1765 William Pars, 1787 Worsley, 1800 Lusieri und Feodor, 1810 Cockerell. Als Ersatz des später zerstörten dienen auch ältere Gipsabgüsse, wie die Fauvels für den Ostfries, die Elgins für den Westfries. Aus der großen Literatur über den Parthenon sei nur eine Auswahl genannt: de Lar-



1362 Grundriß des Parthenon

sonderen Akropolismuseum (v. Sybel, Katal. d. Skulpt. z. Ath. 339) untergebracht sind.

Die Geschichte der Parthenonstudien kann hier nur flüchtig skizziert werden. Die älteren Beschreibungen und noch mehr Zeichnungen (zum Teil auch ediert) haben insofern großen Wert, als sie manches noch intakt geben, was erst später zu Grunde ging. Am wichtigsten sind die unmittelbar vor der Explosion genommenen Zeichnungen. 1447 war Ciriaco de' Pizzicollis aus Ancona in Athen; er gab die ersten Skizzen und Beschreibungen. Aus dem 15. Jahrhundert stammen noch die Beschreibungen des Wiener und des Pariser Anonymus, aus dem 18. diejenigen der Korrespondenten des Tübinger Professors Martin Crusius, Simeon Kabasilas und Theodosios Zygomalas. Die seit 1669 in Athen angesiedelten Kapuziner gaben den ersten Plan der Stadt aus der Vogelperspektive, darin auch Burg

borde, Le Parthenon 1848 (nur drei Lieferungen sind erschienen); Adolf Michaelis, Der Parthenon (Text und Atlas) 1871, das Hauptbuch, worin unser ganzes Wissen über den Parthenon nach den Regeln philologischer Kritik und Interpretation zusammengefaßt ist; Eugen Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon etc. 1873; Heinrich Brunn, Die Bildwerke am Parthenon (Münch. Sitzungsber. 1874); Friedrich Wolters, Bausteine 1885 (N. 534—722), wo auch die wichtigeren neuere Litteratur vollständiger zu finden ist.

Grundriß (Abb. 1362, nach Athen. Mittell. 1881, Taf. 13). Der Tempel ist nach Osten gerichtet. Er misst 31 zu 70 m. Wir erkennen den üblichen dreistufigen Unterbau (krepidoma) mit eingelegten Treppentritten vor den beiden Eingängen. Der Tempel selbst ist ein dorischer Peripteros oktaestylus; auf die acht Säulen in der Front kommen 17 in der

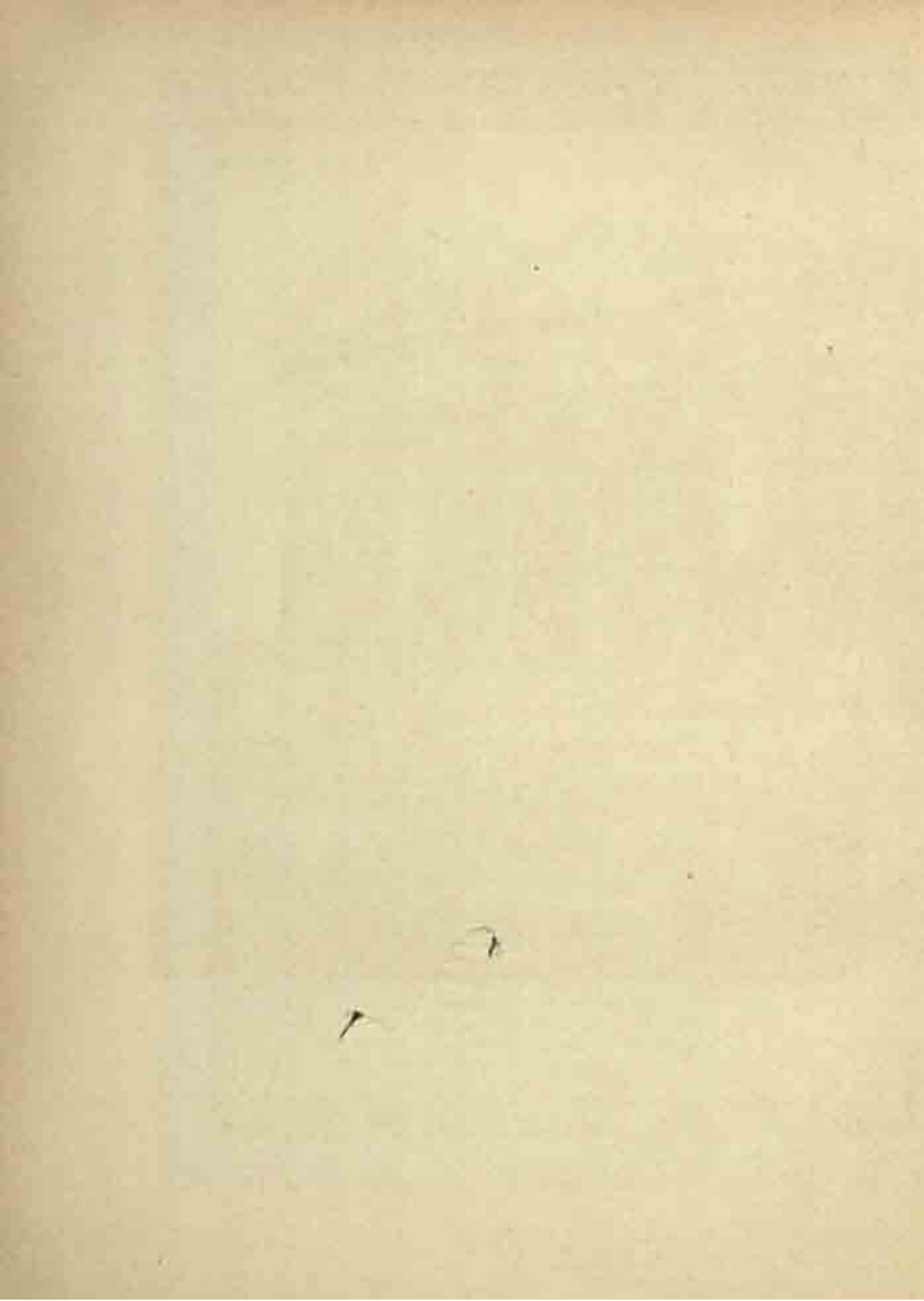






1361 Die Ruine des Parthenon. (Zu Salts 1712.)







1349 'Aufbau einer Felsk., mit Veranschaulichung rekonstruiert. (Die Märie 1174.)

Länge. Der Cellatun ist amphiprostyle hexastylus. Im Unterschied von den altgriechischen Tempeln und dem Thiesdon mit ihren Vorhallen in auf, haben die des Parthenon je sechs Säulen in Front, und die Eckssäulen stehen vor den weniger herausstehenden Stümpfen der Längswände. Die Zwischenräume der Säulen sind vergittert; die östliche Vorhalle (Pronaos)

diente zur Aufbewahrung kostbarer Weihgeschenke und Geräte, die westliche vielleicht als Anstlokal der Schatzmeister. Eine weite Flügeltüre führt in die Cella, welche 29,82 m, das ist 100 griech. Fuß lang ist; daher heißt der Raum der Hundertfüßige (Hekatompedos). An den Längswänden und an der Hinterwand läuft eine Säulenhalle; der Stylobat erhebt sich



ein wenig über das Niveau des Mittelschiffes, welches zwischen den 7. und 8. Säulen das breite Untergestell (*αὐτόπυ*) des Gottesbildes umschloß; die hinteren zwei Drittel des Mittelschiffes sind durch Schranken zwischen den Säulen eingelegt; dicht vor dem Bathron erhebt sich noch eine innere Querschranke.

Von der Westseite aus tritt man in den Opisthodom, aus welchem wieder eine gewaltige Flügelthür in den Hinterraum führte, das gegen die Cella ganz abgeschlossene »Jungfräuenemach«, den Parthenon im engeren Sinne. Dieser Raum, etwas weniger tief als breit, durch zweimal zwei Säulen in drei annähernd gleichbreite Schiffe zerlegt, diente als Schatzhaus (*Tamieion*) und vermutlich infolge seines häufigen und praktischen Gebrauchs wurde sein spezieller Name zur populären Bezeichnung des ganzen Gebäudes (Über die Teile des Tempels und ihre Benennungen vgl. Böckh, *U. J. Gr.* 1, 177; U. Köhler, *Mithell.* 1880 S. 89; Dörpfeld 1881 S. 283 Taf. 12.)

Aufbau (Abb. 1363, nach der Zeichnung Niemans in den Wiener Vorlegeblättern). Der Unterbau, welcher dem Auge entzogen sein sollte, besteht aus Porosquadern, äußerlich zum Teil aus Blossenquadern. Als Kern des Stufenbaues (*σπινίς*) treppt er sich dreifach ab und ist hier mit Marmorplatten verkleidet; die Stufen sind aus großen Marmorquadern gebildet. Die Säulen sind wegen der Größe des Gebäudes etwas untersetzter und dichter gestellt als im Thesäon. Der untere Durchmesser beträgt 1,905 m. Der Schaft hat Anschwellung und Verjüngung, 20 Kanäle und eine Halskerbe. Das Kapitell hat das straffere Echinusprofil der Blütezeit und vier Ringe. Die großen Alakusplatten tragen den Hauptbalken (*Epistyl*), dessen Elemente von Säulenaxe zu Säulenaxe reichen und der in der Dicke aus drei hochkantig gestellten Platten zusammengesetzt ist. Der 1,35 m hohe Architrav schließt mit einer Platte (*Tiabe*) mit untergelegten *Regulae*, an welchen je sechs Tropfen hängen. Triglyphen stehen sowohl über Säule wie über Interkolumnium, die Ecktriglyphen sind entsprechend dem hier über die Säulenaxe verlängerten Architrav auch hinausgerückt. Die Schlitzte endigen mit flacher Nische. Die Metopen sind skulptierte Platten, welche in die Triglyphenblöcke eingefalzt sind; unter dem Relief ist eine Plinthe, über ihm eine Oberschwelle stehen gelassen. Der Triglyphenfries schließt mit ionischem Astragal. Aus der schräg ansteigenden Untersicht der Giebelplatte hängen ebenfalls schräg anlaufende mit 18 flachen Tropfen besetzte Mutuli (Reminiszenz der Dachsparrenköpfe). Ein schlichteres Geison verkleidet die Dachschragen der Giebel und trägt noch zur Abdämmung des Wasserablaufs eine gebauchte Sima, während das Geison der Langseiten zwischen freistehenden Stirnsiegeln dem Abwasser offene Bahnen läßt. Undurch-

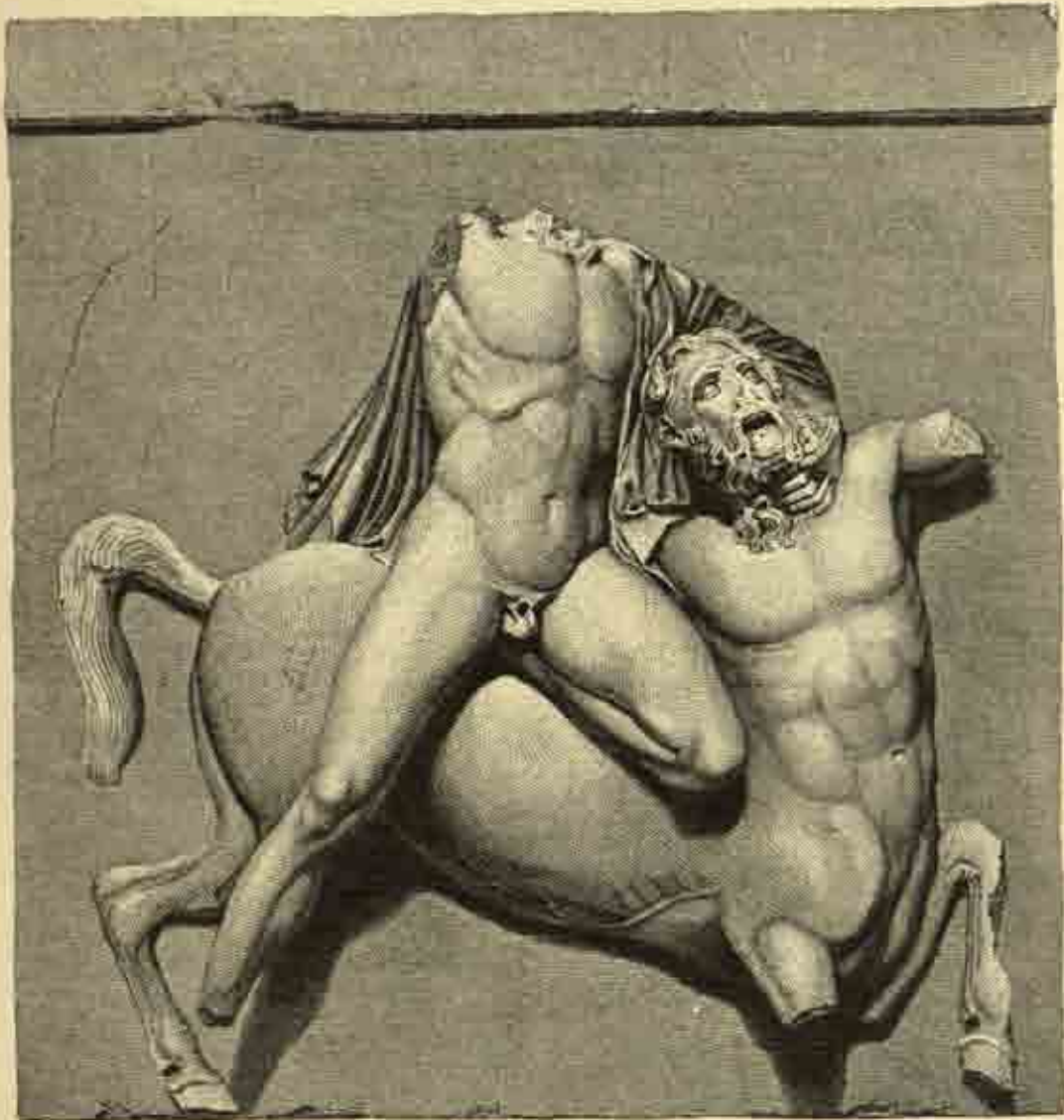
bohrte Löwenköpfe sind an den Enden der Langseiten bloß dekorativ angebracht. Höhe und Breite des flachen Giebeldreiecks stehen im Verhältnisse von 8:25. Das Tympanon ist glatte Quadermauer als Hintergrund für die auf dem Geison eingestellten Marmorfürken. Die Tragkraft des Geison ist durch eingelegte Eisenbarrn verstärkt. Den First krönt ein Akroterion; statt Eckblumen standen goldene Ökrüge auf besonderen Basen. — Die Cella liegt 0,70 m höher als der Säulengang (*ερεπόν*). Die Säulen der Vorhallen sind denen des Ganges gleichartig, aber kleiner. An den Schaften sind Lehren für die Marmorschwellen des Gitterverschlusses eingearbeitet. Die Anten der Langwände schließen mit Astragal, doppeltem Kymation und Platte. Das Epistyl der Cella ist gebildet wie das äußere; es trägt aber statt des dorischen Triglyphenfrieses den ionischen Zophoros mit krönendem lesbischen Kyma; darüber eine Platte mit krönendem dorischen Kyma. Dies Gebälk läuft um die ganze Cella. Die Außenhallen (*Pteron*, *Pronaos* und *Opisthodom*) sind mit Steinplatten horizontal gedeckt, deren Untersicht mit ihren eingetieften Kassetten das Bild eines Balkenrostes wiedergibt. In *Pronaos* und *Opisthodom* lagern sie auf längslegenden Steinbalken. Die 10 m hohe, aus Holz oder Bronze mit reicher Verzierung gearbeitete Flügelthür hatte hölzerne Antepognata. Innen folgte noch eine Gitterthür, deren Röllgeloise sich in den Marmorboden eingegraben haben. Die 1,17 m dicken Cellamauern zeigen unten einen Sockel aus hochkantig gestellten Platten, darauf sind Quadern geschichtet. Das Innere der Cella ist zu sehr zerstört, um sich im Aufbau herstellen zu lassen. Die Portikus war aber nicht zweistöckig, wie man früher annahm. Das Bathron war mit dem Unterbau aus Poros aufgemauert; seine Unterschicht liegt noch mitten im Marmorboden zu Tage (die Stelle A bei Michaelis). Es hat die für ein Standbild erforderliche Tiefe, aber doppelte Breite mit Rücksicht auf die Breite der Plinthe und auf die neben dem Bild aufzustellenden Accessorien und Anathemata. Ob der Parthenon ein Hypäthraltempel gewesen, diese gern verhandelte Frage wird von Bötticher, Michaelis o. a. bejaht, von anderen, wie Kofs, Durr (Bankunst der Griechen S. 130) verneint. Auch der Hinterraum (*Parthenon*) hat seinen Innenbau ganz eingebüßt.

Im Parthenon hat der dorische Tempel seine edelsten Verhältnisse erhalten, in der Mitte zwischen der alttümlichen Schwere und Überfülle und der späteren eleganten, aber unkräftigen Schlankheit und Zierlichkeit. Bemerkenswert ist das Eindringen von ionischem in den dorischen Bau. Das perikleische Zeitalter verfügt über die von den verschiedenen Stämmen (oder wie die innerhellenischen Kunstprovinzen zu definieren sein mögen) ausgebildeten Kunstformen, hier gibt es dem dorischen Bau

durch taktvolle Einführung von ionischem größeren plastischen Reichtum.

Technik. Der ganze Tempel mit Einschluß seiner Skulpturen ist aus pentelischem Marmor aufgeführt. Im Gegensatz zu der früheren Ausführung

dach lagernden Dachziegel sind aus dem transparenteren parischen Marmor geschnitten. — Die Ausführung des Marmorwerks ist unerreicht vollkommen. Die Quadern sind ohne Mörtel aufgesetzt und mit metallenen Schwalbenschwänzen in den Lagerfugen



1364 Kentaure von einem Lapithen bezwungen. (Zu Seite 1179.)

von Hochbauten in stucküberzogenem geringeren Stein ist hier das ganze Haus solid aus Marmor gebaut; und im Gegensatz zu der früheren Bevorzugung des parischen Marmors auch für architektonische Skulpturen ward hier der einheimische pentelische ausschloßförmig herangezogen. Auch dies ein perikleischer Gedanke. Nur der Unterbau ist aus piräischem Poros und die auf hölzernem Sparren-

verklammert (die Säulentrommeln sind mittels hölzerner Dübel aneinander gerichtet). Die Stoßflächen sind nur am Saum abgeschliffen, der Spiegel ist vertieft, damit die Quadern nur mit dem Saum sich berührten, also um so leichter schloßen und um so fester aneinander haften. In der That ist es nicht möglich, in die intakten Fugen auch nur ein Federmesser zu schieben. Ebenso die Säulentrommeln.



Die Elemente der Wände und Säulen sind also unkenntlich und in der kunstgeschaffenen Einheit der Wand und der Säule ohne sichtbaren Rest aufgegangen. — Die Wände und Säulen sind ein wenig nach innen geneigt, die Fekanten etwas verstärkt,

Weiterbildung alter Schemata den gegenwärtigen Kultus unmittelbar darstellend.

Zuerst pflanzte, wenn es zum Hochbau kam, der Säulenkrans mit seinem Gebälk aufgerichtet zu werden, die Cella nachher: demnach werden wir



1845 Leda und Kentaure. (Zu Seite 1179.)

ihre Abstände etwas vermindert. Eine beabsichtigte Krümmung der Horizontalen zum Zwecke optischer Wirkungen wird von mehreren behauptet (Penrose, s. Michaelis), von anderen bestritten (Bötticher, Durm S. 108).

Die Skulpturen. Die Kompositionen sind polygotisch groß: umfassend, figurreich, gedankenvoll; teils in Mythen die Ideale der Gegenwart vorbildlich zur Anschauung bringend, teils in originaler

zuerst die Metopen betrachten, alsdann die Giebel und zuletzt den Cellafries.

Die Metopen, 14 an den Schmal, 32 an den Langseiten, sind 1,34 m hoch, 1,27 m breit. Das Bildwerk ist in höchstem Relief aus der Platte gemeißelt; eine Plinthe und ein Sturz sind stehen gelassen. Die Figuren sind (im Unterschied von den zwar auch tief herausgeschnittenen, aber doch nur flachmodellierten selinuntischen Metopen) wirkliche

Rundbilder, die nur hinten mit der Platte zusammenhängen, einzelne Glieder sind ganz vom Grund gelöst, daher denn auch meist ausgebrochen. Die Metopen der Schmalseiten nebst den nächst anschließenden der Längsseiten sind noch am Bau, freilich arg verwittert, die übrigen teils durch die Explosion zer-

Gigantomachie, Kentaurenmachie, Ilupersis, Amazonomachie — alles mythische Kämpfe, in welchen Athena entweder direkt oder in ihren Athenern Großes wirkt, und Kämpfe, die in Auswahl und Zusammenstellung in der athenischen Kunst als mythische Vorbilder der Überlegenheit des Hellenischen über das Bar-



1368. Kentaure und Ioter Lapäthe. (Zu Seite 1179.)

stört, teils in London, wenige in Athen im Akropolismuseum, eine in Paris. Durch die älteren Zeichnungen kennen wir die der Südseite vollständig, wenigstens den Hauptzügen ihrer Komposition nach. — Die Metope pflegt hier nur zwei Figuren zu enthalten, Einzelszenen eines größeren Ganzen, das durch Zusammenfassung längerer Metopenreihen erscheint. Von Haus aus sollten die Metopen je einer Seite ein solches Ganzes zur Anschauung bringen,

barische, wie sie sich in den Perserkriegen bewährt hatte, beliebt waren.

Die Gigantomachie (auf den 14 Tafeln der Ostfront) eignete sich am besten zu Metopenschmuck, weil sie ursprünglich aus lauter selbständigen Einzelkämpfen erst zusammengewachsen ist, die dann hier auf den Tafeln wieder auseinandergelegt erscheinen. Nur daß vier Tafeln dazu verwendet worden sind, auf ihnen die Streitwagen den Kämpfenden der bo-



nachbarten Metopen folgen zu lassen. Das Metopenpaar über dem mittleren Interkolumnium zeigt Athena, welcher hier überall die erste Stelle gebührt, und ihr Flügelgespann. Linkshin folgt in nächsten Metopenpaar Zeus mit seinem Wagen, Hera

nach der älteren Weise noch ganz menschlich gebildet, noch nicht in den halbtierischen Gestalten wie im Pergamener Fries. Der Südseite war ursprünglich die Kentauramachie, der Nordseite, wie es scheint, die Zerstörung von Ilion zugewiesen. Aber um die



1367. Kentauros und Lapithe ringend. (Zu Seite 1179.)

und der beschildete Ares; endlich, von Panther und Schlange begleitet, Dionysos, und Hermes in der Chlamys. Rechts von Athena folgt Herakles im Löwenfell und sein Gespann, Apollo bogenschießend, und Artemis; endlich Poseidon und sein aus dem Meer auftauchender Wagen (Robert, Arch. Ztg. 1884 S. 47). Die Giganten sind

Monotonie gleichartiger Szenen zu brechen, und vielleicht auch um den auf dem Hauptweg die Nordseite des Tempels Umwandelnden den Inhalt aller vier Metopenreihen wenigstens im Auszug zu zeigen, hat man die mittleren Tafeln aus der Nord- und Südreihe miteinander vertauscht, so daß jetzt neun Kentauramachieszenen mitten zwischen den Illu-

persisbildern der Nordseite und sieben Ilupersis-Scenen mitten zwischen den Kentauremachieschilderungen der Südseite stehen (so O. Roßbach, Arch. Ztg. 1884 S. 57). — Kentauremachie (Abb. 1364 nach Ancient Marbles vol. VII pl. I, 1365, 1366, 1367 nach Photographie Frey) der Kentauren bei der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithos mit der Deidamia und ihre Bestrafung wesentlich durch die Hilfe des Theseus von Athen. Die Scene ist bezeichnet durch die Weinkrüge, welche am Boden herumliegen oder auch von den Kämpfenden als Waffe geschwungen werden. Auf einer Tafel sehen wir die Braut mit einer andern Frau zu einem Götterbild flüchten, sonst überall Kentauren, bald eine Frau raubend, bald im Kampfe mit Lapithen- oder Athenerjünglingen ringend, siegend oder unterliegend, in mannigfachem Wechsel der Gruppierungen, wie sie hier nicht der bildlichen Tradition zu entnehmen waren, sondern neu geschaffen, aus dem ursprünglich einfachen Typus der Kentauremachie entwickelt werden mußten. — Die übrigen Metopen der Langseiten scheinen die Ilupersis dargestellt zu haben; wenigstens ist eine Scene daraus auf dem Metopenpaar 24 und 25 der Nordseite unverkennbar abgebildet: wie Helena, von Menelaos und einem Begleiter verfolgt, zum Palladion flieht; Aphrodite tritt zwischen sie, ein Fros fliegt von der Göttin aus und entwirft seinen Zorn — ganz wie er auf einer athenischen bemalten Vase derselben Periode dargestellt ist, sei es, daß das Vasenbild von den Metopen, oder beide Darstellungen von einem gemeinsamen Vorbilde abhängig sind. — Die Metopen der Westseite geben Scenen des Amazonenkampfes; die Amazonen sind meist beritten. — Der Stil der Metopen ist nicht gleichartig; verschiedene Hände haben daran gearbeitet, wie denn zur Ausführung des Parthenon alle Kräfte aufgeboten wurden und Künstler der verschiedenen Zeitalter, Schulen und Richtungen beisteuerten. Während einzelne Tafeln noch befangen, kleinlich und herb sind in der Disposition im Raum und in der plastischen Ausbildung, bewundern wir an anderen die Großartigkeit der Komposition und die Vollformigkeit der Plastik in vollendeter Raumfüllung, Energie der Handlung, brillanter Zeichnung, ja malerischer Empfindung, leuchten unter den mitgetheilten Proben vorzüglich Abb. 1363 und 1366 hervor.

Die Giebelgruppen sind leider sehr zerstört, die Mittelfiguren fehlen, auch fast alle Köpfe. Die Komposition kennen wir nur aus den älteren Zeichnungen, Anschauung der Plastik geben die Elgin-Marbles und etliche Reste in Athen. Zur Darstellung sind zwei Mythen der Athena gewählt, ihre Geburt und ihre Besitzergreifung des attischen Landes (Paus. I, 24, 5). Jene spielt auf dem Olymp und geht die ganze hellenische Welt an, die letztere

spielt auf der Akropolis selbst und hat mehr lokale Bedeutung. Der Ostgiebel (Abb. 1368 auf Taf. XXXII, nach Carreys Zeichnung bei Michaelis) bezieht sich auf die Geburt der Athena. Hephaistos (oder Prometheus, sofern in attischer Sage er jenen vertritt) hat mit der Axt das Haupt des Zeus gespalten und Athena ist daraus hervorgesprungen, in ihrer vollen Rüstung: bei der glänzenden Erscheinung geht eine mächtige Bewegung durch den Olymp und die ganze Welt, wie dies der Homerische Hymnus auf Athena schildert. Vasenbilder, altertümliche und strenggotische (vgl. Abb. 171), stellen den Geburtsakt selbst dar: in kleiner Figur erhebt sich Athena aus dem Kopf ihres Vaters. Phidias dürfte diese, zwar auch in älterem Rundbild ausgeführt vorkommende Darstellungsweise als den Gesetzen ausgebildeter Plastik widersprechend gefunden und den Moment nach der Geburt vorgezogen haben, welchen der Homerische Hymnus zeichnet und ein Madrider Relief vor Augen stellt (s. Abb. 172): wir sehen die Jungfrau in voller Gestalt und ihrer ganzen Wehr, mit Helm und Ägis, Schild und Lanze schwingend, in der rauschenden Bewegung, welche sie auf ihren Platz vor Zeus geführt, dessen Auge mit freudigem Stolz auf der wehrhaften Tochter ruht, während Nike mit dem Kranz zu ihrer Herrin eilt; und wir sehen Prometheus über die Wirkung seines Schlags zurückfahrend. Nur von diesen beiden Figuren besitzen wir Torsen: Nike (J bei Michaelis, Abb. 1372, nach Photographie, wie alle folgenden Einzelstücke der Giebelgruppen) floh nicht, sondern eilte mit großen Schritten zu Athena, Prometheus (H) aber warf beide Arme in die Luft. Vermutlich war noch die Personifikation der Welten, Euthymia, zugegen und ein Kreis olympischer Götter, in verschiedenem Grade von dem Vorgang in Mitleidenchaft gezogen. Erhalten sind außer einer nur die weniger Beteiligten aus den Flügeln des Giebels, welche der Künstler, der sich senkenden Giebelschräge folgend, sitzend oder kniehingend bildete: links drei Frauen, eine aufgeregt Hinwegstrebende (G, Abb. 1373, sog. Iris), zwei auf Stühlen ruhig Sitzende, einander zugewandt (FE, sog. Demeter und Kore) und ein auf niedrigem Fels und untergelegtem Löwenfell und Mantel sitzender Jüngling (D, sog. Dionysos, auch Theseus oder Herakles); rechts drei sitzende Frauen, die erste nach der Mitte hinhaltend, die andre mit sich beschäftigt, die letzte auf einer Felabank hingestreckt, mit dem Oberkörper an der Brust der vorigen ruhend, der Hauptscene den Rücken kehrend (KL, sog. Moiren). Endlich ist das ganze Bild eingerahmt von den großen Himmelslichtern, links von dem aus den Wellen des Meeres auftauchenden Viergespann des Helios (ABC), rechts von der hinabreitenden Selene (N): in der Morgenfrühe wird Athena geboren (vgl. Nissen, Rhein. Mus. 40, 337). — Der Westgiebel (Abb. 1369 auf Taf. XXXII, nach

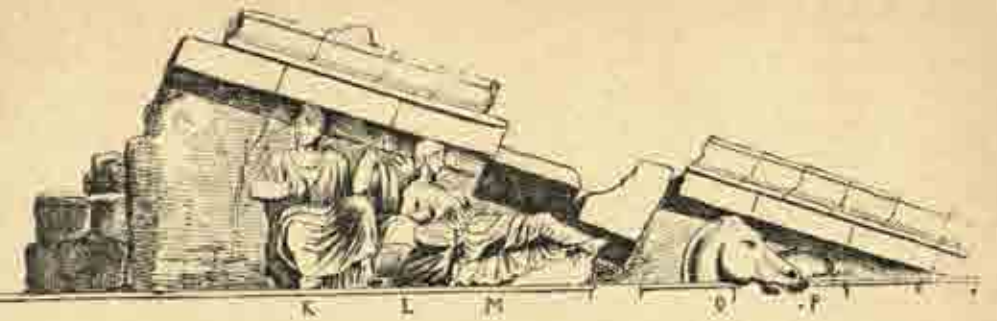
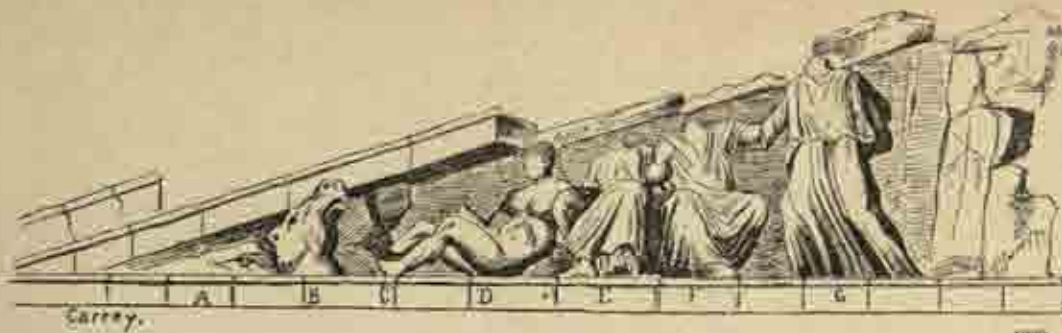




1370 Sophokles' Dionysos oder Thymis, vom Orestes. (Zur Seite 1181.)



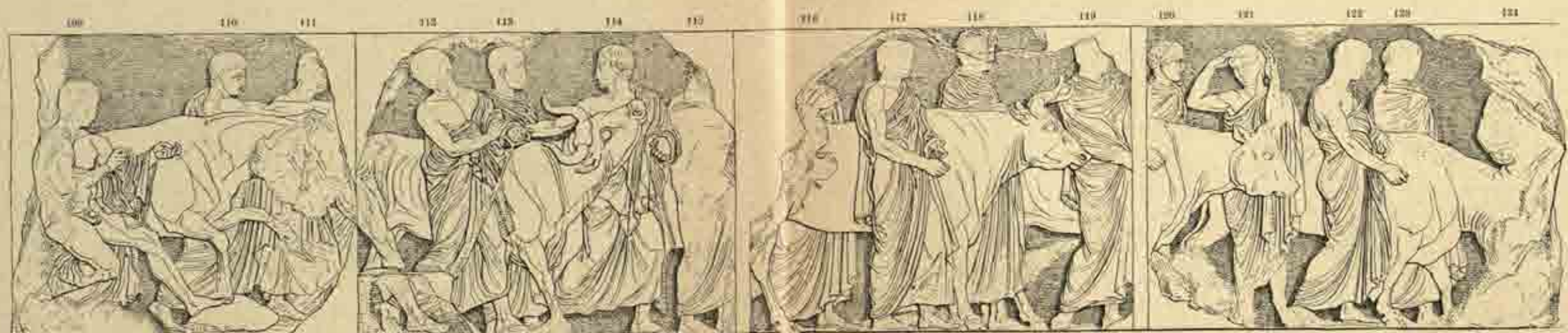




1298 Der Ostgiebel des Parthenon, gemalt von J. J. 1814. (Zu Seite 1179.)



1299 Der Westgiebel des Parthenon, gemalt von J. J. 1814. (Zu Seite 1179.)



1295 Vom Fries des Parthenon: Zug der Opferstiere. (Zu Seite 1189 f.)





Carreys Zeichnung bei Michaelis) stellt den Wettstreit von Athena und Poseidon um das Land Attika dar. Im alten Burgtempel (s. Art. »Erechtheion«) wurden Athena und Poseidon unter einem Dache verehrt. Als sichtbare Zeichen dieser Götter zeigte man im Tempelgarten den Ölbaum der Athena und unter dem Tempel den Seewasserbrunnen mit dem Dreizackstofs Poseidons im Felsen. Die Tatsache dieses Doppelkultus, in welchem doch immer Athena die erste Stelle hat als die ausgesprochene Staatsgöttin, formt sich im Mythos zur Geschichte eines Streites um den Besitz des Landes: fast gleichzeitig erschienen die Götter auf der Höhe und ergriffen Besitz durch ihre Wunderzeichen; ein Schiedsgericht entschied für

schneidet die Zentralgruppe ab. In den Flügeln des Giebels sitzen und hocken unerklärte Gestalten, vielleicht die Parteien der Streitenden, auf Athenens Seite zwei Frauen mit einem Knaben zwischen sich (*DEF*) und auf den Windungen einer Schlange hockend ein Bärtiger, an welchen sich ein Mädchen schmiegt (*BC*); auf Poseidons Seite ein Knabe bei einer Frau (*PQ*), rechts ein Erot bei einer nackten Gestalt auf dem Schofs einer Hockenden (*RST*) und noch eine Frau (*U*). In den äußersten Ecken wieder einnehmende Gestalten, hier die Götter der attischen Gewässer, links Kephisos (*A*, Abb. 1371), dem etwa eine Quelle zur Seite safs, rechts Ilissos und Kalirrhoe (*VW*). — Die lange Reihe der Erklärungen



1371. Der Flügeltott Kephisos, vom Westgiebel. (Zu Seite 1184.)

Athena. Die Skulpturen sind fast ganz zerstört; die Komposition lehren uns wieder die Zeichnungen. Blitzschnell vollzieht sich die Handlung; oben angekommen sind die Götter von ihren Wagen gesprungen, Poseidon (*M*) hat den Dreizack in den Fels gestoßen, daß der Salzquell hervorsprang, im Bilde durch einen Delphin verkörpert (nicht durch ein Ross); aber schon ist Athena erschienen, den bereits emporgeschossenen Ölbaum fafst ihre gehobene Linke (Arch. Ztg. 1882 S. 382). Gewaltig sind die Bewegungen. Nur in der zurückfahrenden Bewegung Poseidons ist der Sieg Athenas ausgesprochen. Dann folgen in symmetrischer Gegenüberstellung die beiden Viorgespanne der feurig bäumenden Rosse; kaum zügelt sie die ganze Kraft der zurückgelehnten Lenkerinnen, Nike (*G*) und Amphitrite (*O*, deren Torso erhalten ist), neben jedem Wagen ein Begleiter, Hermes (*H*) dort, eine Nereide (*N*) hier. Hinter dem Rücken der Lenkerinnen

beider Giebel (insbesondere der Gruppen in den Flügeln) hat Michaelis auf S. 165 und 180 zusammengestellt. Welcher z. B. wollte im Ostgiebel Personen der Burgkulte erkennen, wie Kekrops, Thallo und Auxo, Aglauros Herse und Pandrosos, in *BC* des Westgiebels Herakles und Hebe, in denselben Michaelis (nach Rouvons) Asklepios und Hygieia. Seitdem sind wieder neue Deutungen aufgetreten, wie die Petersens, welcher z. B. in der Prachtgestalt Ostgiebel *M* Aphrodite erkennt, und die Bruns, welcher die in den Eckfiguren vorliegende großartige plastische Naturschauung auch in den Flügelgruppen wiederfindet: so sieht er im Ostgiebel den Olympus (*D*), die Horen als Fortnerinnen des Himmels (*EF*), in *KLM* die Hyaden; im Westgiebel Kithaeron und Parnass (*BC*), Pentelikon und Hymettos mit Lykabettos zwischen sich (*DEF*), Piraeus und Munychia (*PQ*), Eros bei Aphrodite auf dem Vorgelirge Kollas (*RST*), Vor-

gebirg Zoster (U), Paralos und Myrto (VW), also eine detaillierte Verkörperung des attischen Landes in allen seinen Teilen. Auch die neueste Spezialschrift (Ch. Waldstein, *Essays on the art of Phidias*, Cambridge 1885) nimmt Naturgottheiten an und bestimmt

gruppenreliefigemäßer komponiert als etwa die aeginetischen (vgl. oben Abb. 253, 249), welche ebensogut frei, ohne Rückwand, aufgestellt sein könnten; die athenischen sind bestimmt auf die Vorderansicht gedacht. Auch in Behandlung des architektonischen

Aufbaues der Gruppe sind die unserigen weit überlegen. Sie teilen den architektonischen Aufbau und das Gleichgewicht der Massen mit den aeginetischen und olympischen Giebeln (letztere s. Abb. 1272 auf Taf. XXVII), aber sie sind nicht mehr in der steifen Symmetrie befangen, sie ordnen das Einzelne mit Freiheit und Abwechslung, die Komposition ist gerade in der Abwägung reicher und lebendiger. Auch die Wahl des Momentes ist, wie im Ostgiebel glücklicher als in den älteren Darstellungen des Vorgangs, so auch im Westgiebel dankbarer gewählt als im Ostgiebel von Olympia: in beiden Giebeln sind zwei Gegner nebeneinandergestellt, jeder mit seinem Wagen, dort im Moment vor der Handlung ist alles Ruhe, hier mitten im Wendepunkt der Aktion ist alles Leben. Die Lokalgotter des Westgiebels finden sich ähnlich am olympischen Tempel, doch in minder entfalteter Kunst; Helios und Selene hat Phidias sowohl an der Basis des Zeus von Olympia wie der Parthenon gleichartig verwendet; wie hier bei der Geburt der Athena, so dort bei der der Aphrodite und der Schöpfung der Pandora. — Was den technischen Stil betrifft, so ist wieder die Vergleichung mit den Aegineten lehrreich. Jene sind von Künstlern gemacht, deren



1272 Nike, vom Ostgiebel. (Zu Seite 1184.)

die sog. Tauschwestern (Ostgiebel *L/M*) als Gaia und Thalassa.

Die Giebelgruppen sind, wie alle solche, als Reliefs gedacht, aber die Figuren sind, wie auch die von Aegina und Olympia, vom Hintergrund abgelöst in voller Rundung gearbeitet; auch ihre Rückseite ist mit aller Sorgfalt ausgeführt, damit das Werk nach allen Seiten vollkommen sei. Doch sind die Parthenon-

Formenwelt in der Übung des Erzgusses angewachsen war, in den Aegineten glaubt man in Stein übertragene Erzbilder zu sehen; dagegen die Parthenonfiguren sind in echten Marmorstil, aus der Natur und den Eigenschaften des Marmors heraus, geschaffen; man fühlt ihnen den Rohblock an, aus welchem sie herausgesehen sind; sie sind die tonangebende Leistung in diesem Sinne und das Hauptmuster Phidiasischer Monumentalskulptur.





1272 Sogemante Eris, vom Ostgiebel. (Zu Seite 1184.)

Homörisch groß sind die Gestalten. Wenn der Theseus (Abb. 1370, nach Photographie, wie auch die folgenden Stücke) sich aufrichtete, so würde er in Proportion und Gliederbau dem Polykletischen Doryphoros gleichen; aber er ist noch gewaltiger. Dies ist auch die einzige Giebelfigur, die ihren Kopf noch trägt (ein zweiter ist der abgebrochene Webersche Kopf in Paris); auch der Kopf ist so schlicht groß, so quadrat gebaut wie der Körper. Und dabei eine Naturwahrheit in der Bildung des Leibes, so weich das Fleisch und die Haut darüber, so kräftig fühlen sich die Knochen hindurch, daß Dannecker angesichts dieser Parthenonfiguren wohl ausrufen durfte, sie seien über alle Natur erhaben und doch wie über

plastische zu bilden, wie schön ist sie hier gelöst; gefunden ist der langgesuchte Ausgleich zwischen den anfänglichen Einseitigkeiten, dort bloßes Markieren des Kleides auf dem wie nackt modellierten Körper (Ägypter), hier Verstecken der Körperformen in schwerer Gewandhülle (Assyrer); die Lösung, welcher gerade die attische Kunst schon in früherer Stufe am nächsten gekommen war. Phidias hat es erreicht, auch die Gewandung plastisch zu machen, im eigenen Formenspiel ihre Masse aufzulösen und hierdurch ihr plastische Fülle zu geben, so daß sie zur künstlerischen Draperie wird, welche die Glieder umrahmt, hier beschattet, dort ins Licht zieht, accentuiert und als Folie hebt. Und auch hierin



1374 Sogennante Moiren oder Tarschwestern, vom Ostgiebel.

Natur abgeformt. Großartig ist auch der Kephisos (Abb. 1371), aber anders charakterisiert; in der Lagerung wie in der Modellierung ist er die sprechende Verkörperung des Flusses; dieses flüssige Heben, da der Götterkampf an sein Ohr schlägt, diese weichhängenden Muskeln, die wie Wasserwellen den Leib umspielen. Dann die Frauen, aus deren Zahl hier die Nike, die Iris und die Moiren besonders reproduziert sind (Abb. 1372, 1373, 1374). Mögen sie in großen Schritten stürmen oder fliehen, mögen sie in Sesseln sitzen oder sonst bequem gelagert sein, auch sie haben teil an der Großheit in Bau und Geberde. Und auch wieder Individualisierung. Mädchenhaft schlank und herb die Iris, voll und blühend die Formen der Aphrodite. Die Gewandung, die letzte und in gewissem Sinne schwerste Aufgabe der Plastik, das seinem Wesen nach Unkörperliche, Un-

terscheiden sich Eigenarten, angesichts deren man nur zweifelt, ob sie auf Stilverschiedenheiten neben einander arbeitender Künstlerhände beruhen, oder bezweckte Charakteristik sind. Der mädchenhaften Gestalt der Iris antwortet ihr armelloser, geschlittener, schlichter dorischer Chiton; große schlichte Züge werfen dies Gewand. Aber den blühenden Leib der Aphrodite umspielt das reiche ionische Kleid mit seinen schweren Ärmeln, dazu noch das Himation seinen Stoffreichtum gesellt, mit nicht minder klar disponierten Faltenmassen; aber darin treibt ein unerschöpfliche Fülle kleiner Fältchen, wie sanftes Wellengekräusel auf einem klaren See.

Der Fries umspannt alle vier Seiten der Cella mit einem gegen 160 m langen Bande, auf welchem der panathenäische Festzug sich entwickelt, nicht in der Art des kurzseitigen Realismus, aber in er-





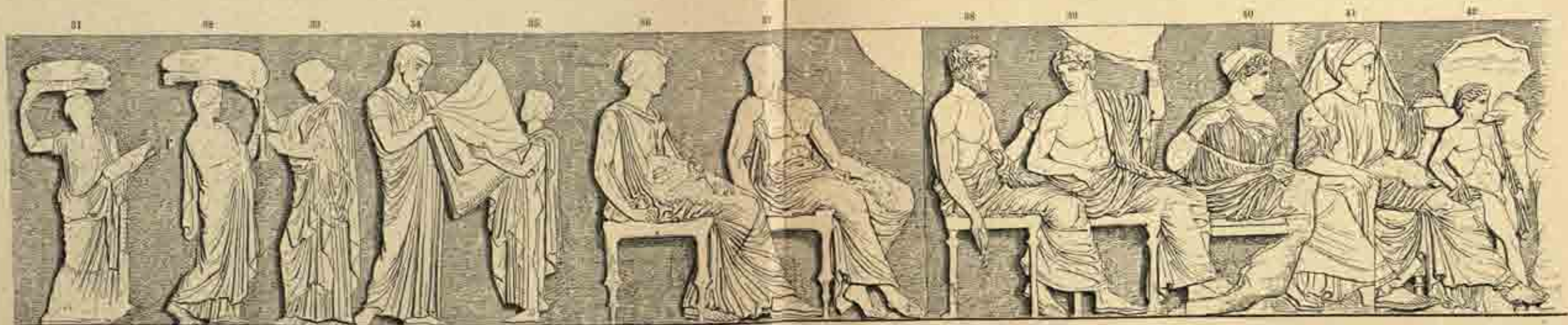




1016 (Zu Seite 1186 f.)



1017 (Zu Seite 1186 f.)



1018 (Zu Seite 1186 f.)

Der Ostgiebel des Parthenon: Athena, Odysseus, Priester und Priesterin



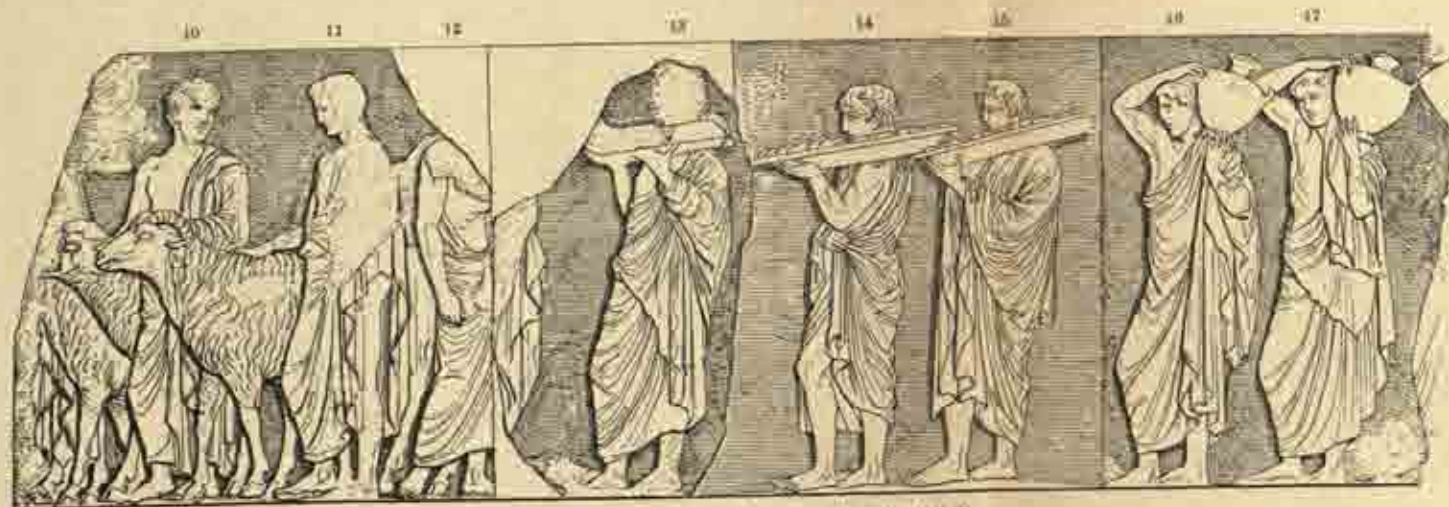








1119 Schluß des Götterfest: Athener. (Zu Seite 1185 f.)



1180 Vom Nordtriese: Opfergezeß. (Zu Seite 1185 f.)



1181 (Zu Seite 1185 f.)



1188 (Zu Seite 1185 f.)

Vom Nordtriese: Rennwagen.



1189 (Zu Seite 1185 f.)

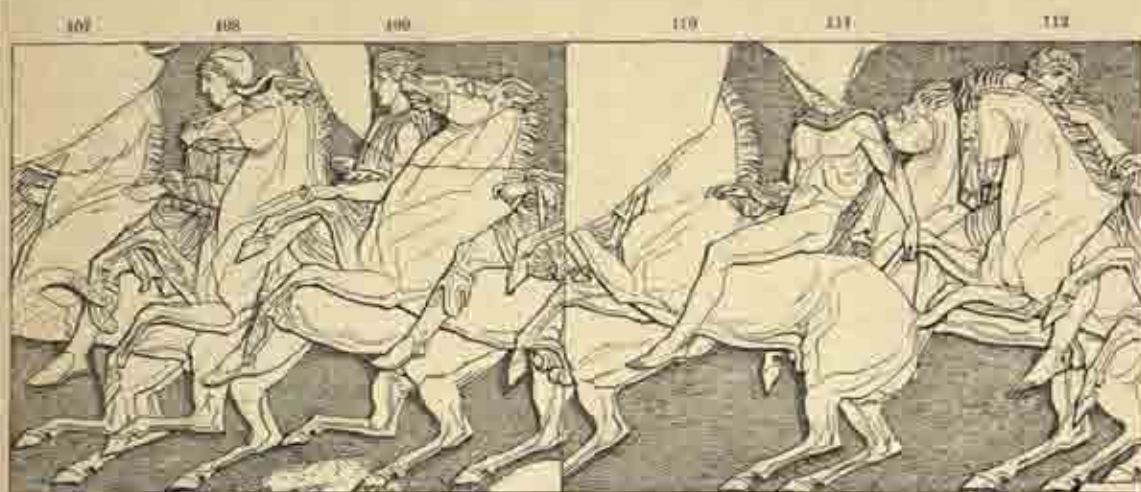












1384 [Zu Seite:1185-f.]



4185 761 8210 4185 F.



1951 24 1010-1185 f.



1283 (2) 1184 P.

Vom Nordfrise und von Westfrise: Hülserung.





greifender Wahrheit und packendem Leben. In der Wirklichkeit kam der Zug von der westlich gelegenen Propyläen her, umzog die Nordseite des Tempels und schwenkte dann rechts ein auf den Platz vor der Ostfront. In thunlichster Übereinstimmung geht der skulpturte Zug von der Südwestecke als seinem Ausgangspunkte um die West- und Nordseite, um dann mit seiner Spitze (Abb. 1379 f) N. 47 und folgende) an die Nordostecke auf die Ostseite einzubiegen, in deren Zentrum diejenigen Personen dargestellt sind, welchen es zukam, vor dem Tempel die Ankunft des Zuges zu erwarten (nach anderer Auffassung, den Zug zu eröffnen). Die wirklich Handelnden unter diesen hervorragenden Personen (Ostfries N. 34 und 49) wenden sich dem Nordzuge entgegen. Nämlich um den Südfries zu fällen und zugleich den Ostfries symmetrisch disponieren zu können, fand man die geniale Lösung, den Zug gleichsam zu doppelieren, auch an der Südseite hinzuziehen (Abb. 1375 f) und auch dessen Spitze, nun um die Südostecke, auf die Frontseite einbiegen zu lassen (Abb. 1376 N. 7—17 und wohl noch 18 und 20). Hier aber fehlt das bedeutungsvolle Spiel, welches den Nordzug mit den Zentralpersonen verknüpft. Noch aber ist eine Versammlung unsichtbar Gegenwärtiger dargestellt, die zwölf olympischen Götter, gedacht als im Hintergrund der Scene auf Stühlen behaglich sitzend, an Fest und Opfer sich zu weiden, in recht homerischer Stimmung (Abb. 1377 und 1378 N. 36—42). Im Zentrum der ganzen Handlung aber steht die Priestergruppe (Abb. 1378 N. 31—35), gedacht als zunächst umgeben von den stehenden Männern (Abb. 1376, N. 19—29 und Abb. 1379, N. 43—46). Um nun die im Hintergrund befindliche Götterversammlung doch zu zeigen, ist durch eine wiederum geniale Art von Reliefperspektive die dreifache Linie der Priestergruppe, der Männer und der Götter, auf Eine Linie gebracht worden. Die Priestergruppe behauptet das Zentrum, ihr zu Liebe tritt die Männerreihe in zwei seitliche Gruppen auseinander, und auch die Götterreihe spaltet sich in der Mitte und je eine Hälfte zieht sich je in die entsprechende Lücke zwischen Priestergruppe und Männergruppe vor (Murray, Rev. arch. 38, 189). Der Götterkreis ist nun zwar mechanisch, durch die beschriebene Reliefperspektive, in zwei Hälften gespalten, aber innerlich gegliedert ist er anders. Wir unterscheiden drei Gruppen zu vierein, deren Stühle jedesmal enger zusammengerückt sind (v. Sybel, Im Neuen Reich I (1880), 256; jetzt auch v. Duhn, Arch. Ztg. 1885 S. 29. Jede Gruppe entfällt auch auf eine Platte). Die drei Gruppen umfassen die olympischen Zwölfgötter, wie sie sich in der

Vorstellung der damaligen Athener ordneten. Die durch Spaltung auseinandergerissene Mittelgruppe besteht einerseits aus dem Götterkönig Zeus (30), dem allein ein Lehnstuhl gegeben ist, und Hera (29), die den Schleier löst, andererseits aus der dem Zug entgegenstehenden Parthenos (26) und dem im athenischen Kult ihr engverwandenen Hephaistos (37). Bei dieser Gruppe steht noch Nike (28). Die Gruppe rechts umfaßt Athenens Kultgenossen von Erechthion, Poseidon (38), dem sich vielleicht Apollon und Artemis (39, 40) anschließen, und Aphrodite (41), deren Benennung gesichert ist durch den an sie gelehnten, ihren Sonnenschirm tragenden Eros (42). Die Gruppe links, nach links anschauend, enthält vielleicht Ares (27), Demeter (25), Dionysos (25) und sicher Hermes (24), dessen Deutung durch Petasos, Chlamys, Stiefel und Kerykeion indiziert ist (die Paare Apollon und Artemis, Dionysos und Demeter sind nicht gesichert. Vgl. auch Flach, Parthenonfries 1877, Robert, Arch. Ztg. 1884, 57. — Über dem Eingang in den Pronaos, im Zentrum, steht der Priester (34) im ungegürteten Talar, entsprechend seiner Darstellung auf anderen attischen Reliefs (v. Sybel, Katalog N. 153, 9130, Berlin S. 945), der Archon Hekhebolos, welcher ein sorgfältig zusammengefaltetes großes Tuch von den vorgehaltenen Unterarmen eines Knaben (35), der es so getragen hatte, oben emporhob. (Nachdem er mit der Rechten den hinteren Rand gefaßt und den linken Daumen von vorn untergeschoben hatte, führte er die lebende Bewegung aus, zugleich den Stoff vollends zusammenlegend; infolge dessen die freien Enden des Stoffes nun zwischen die Arme des Knaben hindrinnen, und dessen Hände nun flach an der Außenseite des Stoffes, etwaigem Entgleiten vorzubeugen, sich noch vorsichtig anlegten). Die ausgezeichnete Behandlung, welche diesem umfangreichen Zeug zu teil wird, sollte vermuten lassen, dass es doch eher der vom Festzug überbrachte neue Peplos der Göttin ist, als etwa der Mantel des Priesters. Links die Gemahlin des Archonten, genannt Basilinna (33), nimmt von zwei Mädchen (32, 31) Stühle in Empfang, welche dieselben auf dem Kopf herantragen, nebst Fußschemeln, die sie im Arme tragen. Auf ihre Stühle gelehnt, stehen die aus soviel Vasenbildern wohl bekannten Athenermänner, ältere und jüngere, im Gespräch, zuwartend und schauend (43—46). Die Spitze des Zuges hat oben angelangt, einige Jünglinge sind hier beschäftigt, einer (47) winkt dem Priester zu, ein anderer (49) hat dem vordersten Mädchenpaar den Opforkorb abgenommen, ein vierter (52) spricht ein zweites Mädchenpaar an, es folgen einzelne Jungfrauen mit Kannen und Schalen, dazwischen tragen zwei (56, 57) ein Thymiaterion. An der Nordseite folgt der Zug der Opfertiere, voran die Kühe, die wir uns aus

<sup>1)</sup> Die Friesproben sämtlich nach Michaelis.

<sup>2)</sup> Die Abbildungen 1375 bis 1387 befinden sich auf den Tafeln XXXII bis XXXV.



dem parallelen Stück des Südfrieses (Abb. 1375) ergänzen, ruhig schreitend, unruhig drängend oder unbehändig springend. Dann die von den attischen Kolonisten gesandten Schiffe mit ihren Begleitern (Abb. 1380 und 1381 N. 10 und 11). Ein Zugordner (12) leitet die Schaar der Jünglinge, welche teils volle

Chiton, den Brustschild am Arm, hängen, nur halb am Wagen, zum Absprung bereit (57. 61), das ungestüme Drängen kommt zum Stillstand in letzten, noch stehenden Wagen (Abb. 1383). Und nun der Stolz Athens, seine Reiter (Abb. 1384, 1385, 1386). Wie sie prächtig vorbeikommen, im kürzesten Parade-



1388 Siphnier vom Nordfries = Abb. 1382 N. 54—56. (Zu Seite 1188.)

Schüsse (13—15), teils schwere Amphoren (16—19) tragen. Einer Gruppe Musiker mit Flöten (hinter N. 19) und Kitharen folgt der Chor Thaulophoren, zweigtragende Greise. Immer glänzender entwickelt sich die Prozession. Jetzt kommen die Wagen (Abb. 1382), denen Ordner (58. 59) zur Seite gehen, feurige Viergespanne, kaum gebändigt von den langrockigen Lenkern (56. 60), gewandte Apobaten in Helm und

galopp, in Gliedern zu sehen (112—117, 119—124), mit ihren unüberschnitten gezeichneten Zugführern (111. 118), die Reiter des letzten Gliedes hinter ihren haltenden Führer (125) erst in die Front einreißend (126—129 im Schritt, 132 im Galopp), teils noch gar nicht aufgesessen oder erst den Anzug ordnend (131. 133). Vollauf der Westfries (Abb. 1387) zeigt völlig das Bild des Sammelplatzes, Anreitende, Aufsetzende,

zum Aufsitzen die Rosse Bändigende, mit dem Anzug Beschäftigte. Dazwischen die Zugordner und auf dem Sammelplatz die helfenden Knaben.

Der Parthenonfries ist das schönste und reichste Basrelief der perikleischen Kunstblüte. Zuerst hat sich der anordnende Künstler das schönste Feld geschaffen für die Komposition, indem er dem Beispiel

Periode Verwandtes aber schüchtern am Theseion und in Samion versucht hat. Er hat den Reliefstil reingewahrt und doch aus der alttümlichen Armut befreit. Er hat jene eigene Reliefperspektive erfunden, jenes Vorziehen der Hintergrundsgruppen (der Götter) in die Fugen der im Vordergrund zu den Selten der zentralen Priestergruppe angeordneten



1329 Sitzprobe vom Ostfries = Abb. 1378 N. 38 — 40. (Zu Seite 1188.)

des athenischen Athenatempels folgend, die Einteilungen des dorischen Frieses (wie das Triglyphensystem zur Fessel wird, sahen wir an den Iliaepsemetopen, wo die anderweit gegebene Szene auf zwei Metopen zerlegt werden mußte) wie mit einem Schwamm auswischte und so das lange Band gewann, welches die Stirn der Cella rings umschleift, das er nun aber nicht leer ließ, sondern zur Entwicklung eines langen Festzugs sich ersah, wie die gleiche

Männergruppen. Die Figuren der Ostfriesmitte schneiden sich nicht; wenn sie auch nah zusammen stehen oder sitzen, deckt doch keine die andere. Die Figuren sind mit wenigen Ausnahmen ins Profil gestellt; sie blicken dem Zug entgegen oder ziehen in demselben mit. Erst in dem Zug der Opfertiere, dann der Musiker und Thalophoren, häufen sich die Massen, die im Wagenzug wieder sich lockern. Dafür aber ist wieder Reliefperspektive anderer Art in den



Reitern angewandt. Diese Massendarstellung löst sich erst wieder im Westfries. Wie wahr und lebendig, wie rein und schön ist Alles gezeichnet, wie feinführend ausgeführt. Welch eine Fülle von Natur strömt da an uns vorüber, in diesen Mädchen, in diesen lebenvollen Tieren, diesen fahrenden und reitenden Jugend (Abb. 1388). Jeder Nacken, jede Zügel Faust, jeder Schenkel reiternmäßig, und wie künstlerisch freihaltatmend, lebensprühend in seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Motive. Dazu hat auch im Äußerlichen des Kostüms alle Freiheit gewaltet. In solcher Vermischung der Uniform ist die ein Reitercorps ausgeritten. Und doch jeder Mann wie sprechend, das Ganze wie wahr. Auch die ganze Disposition, die Spitze des Zugs am Ziel, die letzten Reiter noch auf dem Sammelplatz beschäftigt, ja mitten im Zug, unmittelbar vor den galoppierenden Reitern, der letzte Wagen noch stillstehend, das ist nicht die Ängstlichkeit und Beschränktheit des modernen Realismus, aber Wahrheit. In den Göttern (Abb. 1389, nach Photographie) bewundern wir die durchgeführte plastische Individualisierung, die wir in allen Denkmälern hier zum ersten mal vor Augen sehen, wie sie Phidias geschaffen hat. Diese Gestalten konnte jeder Athenerbub deuten, dies ist Zeus, dies Hera, hier Athena, dort Aphrodite. Wenn wir über die Benennung einiger darunter noch nicht einig geworden sind, so liegt das nicht an etwaiger Undeutlichkeit der plastischen Charakteristik, sondern an der Unsicherheit unseres kunsthistorischen Wissens.

**Polychromie.** Kein Zweifel, Polychromie haben die Alten gekannt und angewandt, soviel lehren die schriftlichen wie die monumentalen Zeugnisse. Aber trotz aller Anstrengungen ist uns auch heute noch eine vollkommene Anschauung versagt, der Versuch hat gezeigt, daß die Meinung, die antike Polychromie in ihrer echten Wirkung bereits wiedergewonnen zu haben, bis jetzt noch eine Illusion ist. In solcher Resignation auf das Ganze bleibt die Aufgabe für die Forschung nach wie vor die Aufsuchung und Verzeichnung der Reste des Einzelnen. Am Parthenon sind mancherlei Reste von Farben beobachtet worden. Ob dies verlangt die Analogie ihm mit Polychromie versehen zu denken, wie ja an den Baugliedern der Propyläen, die mit dem Parthenon aus einem Geiste, als Teile einer großen Konzeption entstanden sind, erhebliche Farbereste jedermann vor Augen liegen. Nach der Theorie haben wir, außer dem farbigen Aufzug von Ornamentstreifen an gewissen Strukturteilen (zur Ergänzung der plastischen Gliederung) hauptsächlich nur die Färbung des Triglyphenfrieses vorzusetzen, die Triglyphen blau, die Metopenfelder rot; außerdem rot die Tympana der Giebel. Sonach haben sich die Figuren hell vom roten Grunde ab. Allerlei Anzeichen führen darauf, auch den Figuren

eine Circumlitio im Sinne einer Ergänzung der plastischen Durchbildung in Nebensachen zuzuschreiben, die dann vervollständigt wurde durch angefügte Metallteile, als Pferdegeschirr, Kränze, Stäbe; die Einsatz- und Stiflöcher zur Befestigung derselben sind zahlreich zu sehen, z. B. das Einsatzloch für den Heroldstab in der hohlen Rechten des Hermes, die drei Stiflöcher zur Befestigung der Lanze der Parthenos im Ostfries (Abb. 1377 N. 24 und Abb. 1378 N. 36).

In Summa ist in der Architektur und Plastik die architektonische und plastische Form immer das Wesentliche, und etwaige Zuthat von Farbe immer unbensächlich nach Bedeutung und Wirkung. Mag man die Polychromie schön oder unschön finden, mag man dem Parthenon davon viel oder wenig beilegen, er bleibt allezeit das Meisterwerk der griechischen Architektur und Plastik. [L. v. Sybel]

**Pasiphae**, die »Lichtgenährte«, ist nur zu deutlich durch diesen Namen als die Mondgöttin bezeichnet, wie auch in den orphischen Hymnen das Beiwort *μασούπη*; dem Helios 7, 14 und der Artemis in dieser Eigenschaft 35, 3 gegeben wird. Als Mondgöttin hat sie Kuhhörner und Kuhgestalt wie Io; sie rennt dem Stiere nach, dem Sonnengotte, wie die kretische Europa. Aus solch einfachen Elementen spann die vom Orient stark beeinflusste kretische Erzählkunst ein anstößiges Märchen, in welchem man zugleich des Minotaurus (eines älteren Minos) Gestalt rationalistisch zu erklären suchte. Die vulgäre Fabel bei Apollod. III, 1, 3. Das Epos schreckte vor den unnatürlichen Mißgestalten zurück, die wahrscheinlich auch erst spät allgemeinen Kurs gewannen; aber Euripides, der den pikanten Stoff als »soziales Drama« verarbeitete, scheint auch der Kunst den ersten Anstoß zur Behandlung gegeben zu haben. Und zwar ist es meist die Verhandlung der Pasiphae mit Daidalos über Anfertigung der Kuh, welche sich auch bei Philostratos (im. I, 16, jedenfalls als ein bekannter Gegenstand eines Gemäldes, beschrieben findet. Unter den erhaltenen Darstellungen, über welche Jahn, Arch. Beitr. 237 ff. handelt, befindet sich die vollständigste auf einem Sarkophag im Louvre, hier nach Bouillon III basrel. pl. 29 wiedergegeben (Abb. 1390). Das Bild zerfällt, abgesehen von den Blumengewinde tragenden Erosen auf den Seiten, in drei Szenen und wird von Jahn so beschrieben: »Links sitzt Pasiphae auf hohem Thronessel, die Hände gefaltet im Schoße haltend, wie von schwerem Kummer ergriffen, an sie angeschmiegt steht Eros schmeichelnd und ihr zurendend. Sie ist im Gespräch begriffen mit einem vor ihr stehenden Manne in Handwerkertracht (der Eleon, vgl. oben S. 380), der die linke Achsel auf einen Stab stützt und ihr mit gespannter Aufmerksamkeit zuhört. Offenbar ist es Daidalos, von welchem Pasiphae Hilfe für ihre



Leidenschaft verlangt, nicht, wie Winckelmann annahm, ein Hirt des Minos, mit welchem sie sich über den Stier unterhält, was ziemlich müßig sein würde. Ein hinter Pasiphaë sichtbarer Vorhang deutet an, daß diese Unterredung im Innern des Hauses stattfindet. Die zweite Scene bildet die Verfertigung der Kuh. Dieselbe ist fast ganz vollendet und soeben auf das mit Rollen versehene Fußgestell gebracht; ein Mann mit Hut und Schurz um die Hüften scheint sie ins Gleichgewicht zu stellen. Ein anderer arbeitet sitzend mit einem Hammer an einem Beine, das noch nicht an der gehörigen Stelle befestigt ist. Hinter der Kuh steht ein dritter Mann, auch bis auf den Schurz nackt; er hält als Anordner einen Stab in der Hand und ist wohl für Daidalos zu erklären. Den Hintergrund bildet ein ansehnliches Gebäude aus großen Quadern, das an die kyklopischen Banten erinnert, mit einer großen, nach oben sich verengenden Thür; auf jeder Seite ragt aus einer Öffnung in der Mauer ein mächtiger Baumast heraus; gewiß mit Recht hat Winckelmann das von Daidalos erbaute Labyrinth erkannt. In der dritten Scene sehen wir Daidalos neben der nun vollendeten Kuh, welche auf der einen Seite mit Stufen versehen ist; er ist wieder mit der Exomis bekleidet und legt die Hand auf den Rücken der Kuh, als wolle er die dort befindliche Klappe öffnen und der Pasiphaë zeigen. Diese nähert sich, reich gekleidet und mit einem Schleier wie zur Hochzeit geschmückt, welchen sie wie im Gefühl bräutlicher Scham mit der Rechten erfaßt, Eros aber zieht sie mit hastigem Treiben vorwärts. Neben ihr ist noch eine Dienerin sichtbar, welche mit der Hand den Kopf der Kuh berührt, als ob sie auf naive Weise ihre Bewunderung des naturgetreuen Kunstwerkes ausdrücke. (Auf einem verstümmelten pompejanischen Gemälde öffnet Daidalos die Klappe im Rücken der Kuh, um der Pasiphaë den Mechanismus zu zeigen; Mns. Borb. VII, 55.) Wenn sich die Frage aufdrängt, wie man dergleichen auf einem Sarkophag habe setzen können, so wird die Antwort wohl nur dahin lauten, daß der Mythos als göttliche Liebe zum Zeus und vom Zeus (der in dem Stiere sich birgt) aufgefaßt wurde, wodurch die Sterbliche verklärt wird, während das irdische Gefäß und Mittel der Vereinigung nur noch allegorische Bedeutung behält. Solche mystische Symbolik mag mitgewirkt haben, daß selbst Vergil Aen. VI, 24 diese Darstellung auf die Thüren des von Daidalos erbauten Apollontempels setzt. Auf bedeutende künstlerische Originale dürfen wir aber aus einigen Nachbildungen schließen. Ein Relief im Palast Spada (Braun N. 5) stellt die dritte Scene unseres Sarkophages in großem Stile dar, wobei ein sentimentaler Anflug noch mehr durch die Selbstecke (vgl. Art. »Archemoros«, »Adonis«, »Paris« und »Oinone«) zur Geltung kommt. Pompejanische



1200. Sarkophag mit dem Mythos der Pasiphaë. (20. Jhd. 1888.)



Wandgemälde nahern sich im Detail der realistischen Weise des Sarkophages. Ein spätionisches Gemälde stellt fünf Verbrecherinnen aus Liebe zusammen: Skylla, Kanake, Myrrha, Phaidra und Pasiphae, letztere in trübem Nachsinnen an die Kuh gelehnt. Jahn a. a. O. vermutet, daß dieser malerischen Flegel, welche sich den reinen Ausdruck des Seelenzustandes zur Aufgabe stellte, ein Meisterwerk wie die Medea des Timonachos (s. Art.) zu Grunde gelegen haben mag. [Bm]

**Pasiteles**, Bildhauer (ofters, sogar in einigen Handschriften des Plinius, mit Praxiteles verwechselt), ward in Unteritalien geboren, erhielt aber das römische Bürgerrecht, als im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten dasselbe erteilt wurde, und lebte und wirkte hauptsächlich in Rom (Plin. N. H. XXXVI, 39). Sein Leben ist etwa gleichzeitig mit dem des Pompejus, dessen Geburt 106, dessen Ermordung 48 v. Chr. fällt. Er ist demnach auch mit Varro gleichzeitig, von dem Plinius die meisten Nachrichten über ihn entlehnt. Er ist uns 1. als Bildhauer, 2. als Kunstschriftsteller und 3. besonders als Haupt einer Künstlerschule bekannt und war als solcher im Altertum hoch geschätzt, wie er für uns eine hochwichtige und interessante Figur in der Entwicklung der späteren griechischen Kunst ist.

1. Als Künstler war er technisch ausserordentlich vielseitig. Er arbeitete in Gold und Elfenbein, in Silber, in Erz, in Marmor, wobei noch ein besonderer Nachdruck auf seine Modelle in Thon zu legen sein wird. Er nannte die Thonbilderei die Mutter der ganzen Bildhauerkunst (*qui plasticam matrem coelaturae et statuariae sculpturaeque dixit*) und soll kein Werk gegossen, ziselirt oder in Stein gehauen haben, ehe er es in Thon modellierte (*nihil unquam fecit antequam facit*, Plin. N. H. XXXV, 156). Mit letzterem ist nicht etwa gemeint, daß Pasiteles der erste Künstler des Altertums war, der seinen Werken Thonskizzen vorausgehen liefs. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß kleinere Skizzen in Thon oder Wachs schon in früherer Zeit allen grösseren Arbeiten vorausgeschickt wurden und gleich grofsen Modellen müssen ja bei jedem Erzgufs angewendet werden. Ausdrücklich wird auch bei Lysipp (oben S. 846) eine besondere Weiterentwicklung des Modells betont. Jedoch scheint von Pasiteles, dessen Zeitgenossen (s. Art. «Arkesilaos») und Schülern das vollständige Thonmodell mit besonderer Vorsicht und mit besonderem Nachdruck bearbeitet worden zu sein, und das deutet, wie aus dem Folgenden zu ersehen sein wird, auf das detaillierte bewußte Studium der plastischen Technik in dieser Zeit und bei diesem Meister hin. Dieses sorgfältige Naturstudium beschränkte sich nicht nur auf den menschlichen Körper, sondern richtete sich auch, wie aus einer bei Plinius, N. H. XXXVI, 39 erwähnten Anekdote

erheilt, auf das Nachbilden lebender Tiere. Der sorgfältige Künstler soll nämlich, als er im Begriff war, einen Löwen nach der Natur zu modellieren, von einem aus seinem Käfig ausgebrochenen Panther in nicht geringe Lebensgefahr gebracht worden sein.

Ogleich, wie wir erfahren, Pasiteles ein sehr fruchtbarer Künstler war, werden doch nur zwei seiner Werke in unseren Quellen besonders erwähnt: eine elfenbeinerne Jupiterstatue und eine Statue des Schauspielers Roscius. Erstere stand in *aede Metelli* (*qua campus petitur*, N. H. XXXVI, 39). Diese *aedes Metelli* ist wahrscheinlich der Tempel des Jupiter Stator, den Q. Caecilius Metellus zugleich mit dem Tempel der Juno und der Porticus erbauen liefs. Was die Statue des Roscius anbetrifft, so war dieselbe eine Arbeit in Silber und stellte, wie uns Cicero (De divitiis, I, 36) berichtet, ein Ereignis aus der Kindheit des Schauspielers dar. Das Kind soll nämlich im Schilde von Schlangen umwunden worden sein, dem Schrecken der Amme entgegen soll der Vater dies als ein Vorzeichen der Gröfse des Roscius angesehen haben. Weitere Berichte über die Kunstwerke des Pasiteles fehlen uns.

2. Die theoretische Neigung, die uns schon in dem vorher erwähnten sorgfältigen Naturstudium angedeutet ist, wird noch durch die Berichte über Pasiteles als Kunstschriftsteller bestätigt. Er richtete seine Aufmerksamkeit bewußtstermaßen nicht nur auf das Studium der Natur, sondern besafs auch ein besonderes Interesse für die Kunstwerke früherer Künstler aller Schulen. In dem index Auctorum für die Bücher XXXIII—XXXVI führt Plinius das Werk des Pasiteles an mit dem Zusatz (für XXXIII und XXXIV) *qui mirabilia opera scripsit*. In der schon öfters angeführten Stelle sagt er von ihm: *qui quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*. Nach Jahn, Ber. d. kgl. sächs. Ges. d. Wissen. schaften z. Leipzig, 1850, S. 108 ff., wird der Titel des Pasiteleschen Werkes etwa *περί τρυφῶν* oder *παροδόσεων ἔργων* gelautet haben, nach Bursian, Ersch und Gruber, Gr. Kunstgeschichte LXXXII, 384, *περί τῶν κατ' ἔκαστον τῶν ἀκμαίων βασιλευμένων ἔργων*. Von Jahn wird darauf aufmerksam gemacht, daß der von Plinius in Bezug auf Künstler und Kunstwerke angewandte Ausdruck *nobilis* und *nobilitate* wahrscheinlich eine Hindeutung auf das Werk des Pasiteles enthalte, und diese Ansicht wird von Kekulé (in dem später anzuführenden Werke, S. 14 ff.) weiter begründet. Über das nähere Verhältnis des Plinius zu der Pasiteleschen Schrift siehe Fortwängler (Plinius und seine Quellen etc., Leipzig 1877, S. 38 ff.), zu welcher Arbeit der Aufsatz Bruns über die Quellen des Plinius, besonders Cornelius Nepos (Sitzungsberichte d. k. bayer. Akad. 1875 S. 311 ff.), die Anregung gegeben hat.

3. Es ist nur natürlich, daß ein so vorwiegend theoretischer Charakter, ebenso wie das bei den peloponnesischen Künstlern Ageladas und Polyklet der Fall war, den Pasiteles zum Haupte einer Schule geeignet machte. Es ist ein äußerst interessanter und in der griechischen Kunstgeschichte einzeln stehender Umstand, daß wir zwei Generationen von Schülern des Pasiteles inschriftlich als solche auf vorhandenen Werken bezeugt finden, und zwar den Stephanos als Schüler des Pasiteles, und den Menelaos als Schüler des Stephanos.

**Stephanos.** In unseren Schriftquellen werden von Stephanos nur Statuen der Apriaden unter den Monumenten des Pollio Asinius erwähnt Plin. N. H. XXXVI, 38. Apriaden, welche Quellnymphen darstellten und mit Wasserkünsten in Verbindung standen, werden von Ovid, A. A. I. 79 ff. III, 451, ff. Rem. Am. 659 ff., als vor dem Tempel der Venos Genetrix stehend angeführt. Dies sind wahrscheinlich diejenigen des Stephanos.

Am wichtigsten ist uns für die Kenntnis des Stephanos, sowie für die ganze Kunstrichtung des Pasiteles und dessen Schule, die Marmorstatue eines nackten Jünglings in der Villa Albani zu Rom, die wir hier (Abb. 1391, nach Photographie vom Abguss) wiedergeben. Am Baumstamme trägt sie die Inschrift:

CTEΦANOC ΠACITEΛOYC  
MAΘHTHC EΠICIEI

Sie ist im Jahre 1769 vor der Porta Salaria ausgegraben und befindet sich schon seit 1774 in der Villa Albani. Die Figur misst 1,46 m und ist aus griechischem Marmor. Modern sind der linke Vorderarm, der rechte Arm, der vordere Teil des rechten Fußes; sonst kleinere Ausbesserungen. Die Beine waren gebrochen, der Kopf ist aufgesetzt, aber antik und zugehörig; an denselben sind ergänzt der Hinterkopf, ein Teil der Binde und der kleinen Locken an derselben.

Die Statue wurde von den ersten Berichterstattern (Marini etc.) als einer der Tolomei bezeichnet. Es ist auch gestritten, ob die Figur als Einzelfigur oder vielmehr als Glied einer Gruppe (etwa der Elektra und des Pylades) anzusehen sei. So wurde sie dann auch als Eros, Apollon, Orestes, Pylades erklärt. Indessen wird man nicht fehlgehen, sie als eine einfache Ephelenstatue, deren Maßverhältnisse viel leicht als Muster gelten sollten (wie bei Polyklet und Lysipp), aufzufassen.

Brunn, Künstlergeschichte I, 596 ff., hält die Statue für das Originalwerk des Stephanos, oder für die Copie des Originalwerkes mit Übertragung der Inschrift und sieht darin die Frucht der Lehre des Pasiteles. Kekulé (Die Gruppe des Künstlers Menelaos etc., Leipzig 1870 S. 39) schreibt lieber die Schöpfung des Werkes dem Pasiteles zu, die dann der Schüler Stephanos copierte. Es mögen dann auch einige



1391 Jüngling des Stephanos.



der Unvollkommenheiten in der Durchführung dem weniger geschickten Schüler zuzuschreiben sein.

Stilistisch enthält das Werk einige Widersprüche, die anfangs verwirren, doch eine klare Illustration der Eigenart dieser Schule und Kunstströmung darbieten. Dem Charakter der nach-praxitelischen

strenge, fast archaische Charakter tritt uns auch in der Detailbehandlung des Kopfes entgegen, in dem wir den offenbaren Wunsch einer Wiedergabe der breiten Behandlung der früheren Kunst, gegenüber dem belebten Idealismus eines Lysipp oder der pergamenischen und rhodischen Künstler, erkennen.

Andererseits deutet die Durchführung des Körpers auf ein genaues und geschultes Naturstudium hin, welches auf eine späte Entstehungszeit, die ja durch die Inschrift beglaubigt ist, hinweist. Endlich ist im ganzen Aufbau der Figur etwas Mittelbares, welches den Eindruck macht, das Werk sei gewissermaßen nicht aus einem Gusse entstanden, sondern durch eine bewußte und komplizierte, nicht allein durch den künstlerischen Schöpfertrieb hervorbrachte Intention sorgfältig zusammengefügt. Dieser Eindruck wird durch das Detailstudium nur bestätigt und kommt hauptsächlich in den verhältnismäßig übertrieben erscheinenden Eigentümlichkeiten (z. B. die Strenge der Stellung, die in Straffheit übergeht und die damit in Widerspruch stehende naturalistische Behandlung der Flächen des Körpers) der Statue zum Ausdruck.

Je nachdem nun die Archäologen dem einen oder dem anderen Merkmale in dieser Arbeit am meisten Gewicht beigelegt haben, nehmen sie an, daß die Richtung der Schule, die sich in dieser Statue kundgibt, hinweise entweder auf ein direktes Kopieren eines archaischen Originals mit mehr oder weniger Treue; oder auf ein bewußtes Reproduzieren der eigentümlichen Strenge und Unfreiheit der echt archaischen Werke in den Kompositionen der späteren Zeit, welches man Archaisieren im vollen Sinne nennt und so die archaischen von den archaisierenden Werken unterscheidet, oder endlich auf einen Eklektizismus, der alle diese Eigentümlichkeiten in der Person des Künstlers vereinigt und so zu einer komplizierten, jedoch in der Richtung



1392. Orontes und Kleopatra. (Zu Seite 1193.)

Kunst entgegen ist die Stellung und Haltung der Figur eine fast gesuchte einfache. Wir haben die einfachste Ponderation ohne Schwellung der Contouren an Hüften etc., und mit einer Verteilung des Gewichts auf Standbein und Spielbein, wie wir sie schon bei dem schreitenden Motiv der polykletischen Doryphorosstatuen nicht mehr finden, die vielmehr an die Generation vor Pheidias erinnert. Derselbe

der schöpferischen Tätigkeit der Künstler vereinten Absicht führt. Letzterer Ansicht, die von Brunn begründet und von Kekulé weiter geführt worden ist, treten wir hier bei. Demnach wäre in der Statue des Stephanos die Absicht zu bemerken, dem etwas zu zügellos gewordenen Naturalismus der nach-polykletischen Künstler eine feste Schallnorm entgegenzustellen. Wie wir nun in der gemessenen Haltung,

sowie in der auffallend breiten Brust eine Reminiszenz des Polykletischen Proportionskanons bemerken, finden wir in der Schlankheit und Magerkeit, sowie in dem verhältnismäßig kleinen Kopfe den Einfluß des Lysipptischen Kanons. Dazu gesellt sich dann noch ein vorsichtiges Naturstudium im Körper. Kekulé ist beizupflichten, wenn er der Anlehnung an frühere Meister auf zu grosse Kosten dieses Naturstudiums sich widersetzt. In der modernen Athletik, besonders bei Ruderern, wird eine solche Breite der Brust und gerade Haltung als ein Vorzug im Körperbau angesehen. Aus diesen Elementen hätte nun der Künstler eine neue Kanonfigur gebildet, die gewissermaßen die Elemente des Polykletischen und Lysipptischen Kanons in einer neuen Schulfigur vereinigt.

Eine so durchgearbeitete »Schulfigur« ist besonders dazu geeignet, sich in dieser Norm zu erhalten. So finden sich denn auch in den verschiedenen Nuancen eine Reihe von Wiederholungen und Modifikationen dieses Typus. Dieselben sind bei Kekulé (a. a. O. S. 26 ff.) und bei Flach, Arch. Ztg. 1876, S. 119 ff. angeführt. Gestritten wird, ob die bekannte vatikanische Wettläuferin (Mus. Pio-Clement. III tav. 27), sowie der sog. Apollon auf dem Omphalos (s. unter »Pythagoras von Rhegion«) dieser Schule überhaupt zuzuschreiben sind. Unter den Wiederholungen und Benutzungen dieses Werkes sind besonders hervorzuheben: die Gruppe »Orestes und Pylades« genannt, aus der Villa Borghese, jetzt im Louvre zu Paris (Kekulé, Taf. II, 2), eine Bronzestatue des Apollon im Museo Nazionale zu Neapel (Kekulé, Taf. III, 1); eine Marmorgruppe des Orestes und der Elektra aus Herculaneum im Museo Nazionale zu Neapel.

Letztere Gruppe ist hier (Abb. 1392) abgebildet. Die Gruppe ist aus griechischem Marmor. Ergänzt sind die linke Hand und die Nase des Orestes, sonst nur unwesentliche Teile. Es ist augenscheinlich, daß wir in der Figur des Orestes eine wenig modifizierte Wiederholung des Stephanos-Typus haben. Interessant ist es, daß wir in der Figur der Elektra eine Übertragung dieses Typus ins Weibliche besitzen. Um zur Erkenntnis des Kunstcharakters dieser Schule ist es uns besonders wichtig, daß sich hier zur Behandlung des Sacktes die Darstellung der Gewandung gesellt. Wir finden auch hier eine Anlehnung an frühere Strenge in der einfachen, geradlinigen Behandlung der langen Falten und in der Gesamtwirkung der Gewandstatue. Doch steht in ausgesprochenster Weise der durchsichtige und nasse

Charakter in der Detailbehandlung, sowie die komplizierte Linienführung der oberen Partien diesem Anklang an Einfachheit entgegen. In einem archaischen Werke würde man auch nicht eine solche psychologische Situation in der Gruppe dargestellt finden. Noch weiter ist dieser späte Charakter in der nächst zu besprechenden Gruppe des Menelaos ausgebildet. Der unterzeichnete Verfasser wird nächstens auf



1392 Gruppe des Menelaos.

ähnliche Gewandfiguren, welche derselben Zeit angehören, hinweisen und den eigenartigen Charakter derselben näher begründen.

Menelaos. Dieser Bildhauer ist uns nur aus der Inschrift der hier (Abb. 1393) wiedergegebenen Gruppe in der Villa Ludovisi bekannt und zwar als selbstbezeichneter Schüler des Stephanos. Die Inschrift an dem Pfeiler lautet:



MENE  
AAOI  
ITEΦA  
NOY  
MAOH  
THΣ  
ETOI  
EI

Die Gruppe ist überlebensgroß, etwa 2 m hoch, aus griechischem Marmor. Am Haar ist ein rötlicher Ton bemerkbar. Ergänzt sind an dem Jüngling der rechte Arm von über der Hälfte des Oberarms an, der dritte, vierte und fünfte Finger der linken Hand, der vordere Teil des rechten Fußes, ein Teil der Nase und der oberste Teil des Kopfes; an der Frau der linke Arm vom Gewand an, der Zeigefinger und der kleine Finger der rechten Hand, die Spitzen der großen Zehle des linken Fußes, die Nasenspitze und der oberste Teil des Kopfes. Es ist auch wahrscheinlich, daß bei der Aufstellung (die durch Canova erfolgt sein soll) die Fläche etwas überarbeitet worden ist.

Wie viel auch über diese Gruppe schon geschrieben worden ist, so ist man dennoch noch nicht zu einem endgültigen Resultat über den dargestellten Gegenstand gekommen. Bei einem solchen Versuche muß besonders in Betracht gezogen werden, daß das Verhältnis der weiblichen zu der Jünglings-Figur das einer älteren zu einer jüngeren Person und zugleich ein junges ist. Aus der Bewegung der Jünglings-Figur ist auch nicht klar zu sehen ob, wie der Oberkörper andeutet, dieselbe soeben angelangt ist und wir demnach eine Begrüßungs- und Erkennungsszene vor uns haben; oder ob, wie die beginnende Wendung in den Füßen zu zeigen scheint, ein auf das Wiedersehen folgender Abschied bezeichnet wird. Je nachdem ist nun die Gruppe aufgefaßt, als das Wiedersehen des Orestes und seiner älteren Schwester Elektra am Grabe Agamemnons (Winckelmann und Welcker); oder als die Wiedererkennungsszene zwischen Kresphontes und der Mutter Merope, nachdem jener den Mord seines Vaters gerächt hat und Merope in der euripideischen Tragödie die Worte αἰδὼς ἐν ὀφθαλμοῖς γίγνεται, τρέφω ausspricht (Jahn, Friederichs etc.); oder drittens, als die Szene in der sophokleischen Tragödie, in welcher Demira den Hyllos aussendet, um dem Vater beizustehen (Kekulé). Endlich müssen wir noch einer älteren Deutung auf Telemachos und Penelope, von Schults und Burckhardt begründet, gedenken, die auch einige Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen kann.

Was den Stil der Gruppe anbelangt, so finden wir das raffinierte Detailstudium wieder. Hingegen, obgleich wir keine gewaltige Sensationsarbeit wie in den pergamenischen Werken vor uns haben, ist von dem Zurückgehen auf Beispiele der älteren Kunst

wie wir sie noch bei Stephanos erkennen, wenig mehr zu merken. Obgleich eine gewisse Zartheit der Empfindung, die an Einfachheit grenzt, bemerkt wird, herrscht doch eine Lust an der komplizierten Situationsdarstellung, wie sie auf der späteren Bühnendarstellung vor Augen trat, vor, und wir sind vielleicht berechtigt, der ganzen Darstellung im guten Sinne das Attribut theatralisch beizulegen. Es ist endlich noch zu bemerken, daß wir, wenn auch dem Werke als Ganzes ein vorwiegend griechischer Charakter innewohnt, in manchen Details in einem geringen aber bestimmten Grade an die römische Kunst im Gegensatz zur griechischen erinnert werden. Das ist besonders an der Gewandbehandlung der weiblichen Figur, sowie an dem eigenartigen wulstigen Faltenkomplex, der den oberen Rand des Gewandes des Jünglings bildet, und endlich an dem etwas portrathaften Gesichte der weiblichen Figur bemerkbar.

Fassen wir nun das Gesagte über die Schule des Pasiteles zusammen, so muß uns vor allem auffallen, wie sehr die literarischen Nachrichten über Pasiteles mit dem monumentalen Zeugnisse, welches aus der Betrachtung der Statue des Stephanos hervorgeht, übereinstimmen. Wir erkennen als Eigenart dieser Schule 1. das sorgfältige Naturstudium, 2. die künstlerische Gelehrsamkeit, die Rücksicht auf vorhergegangene Künstler nimmt und auf ältere Typen zurückgeht, sowie 3. das Bestreben, alles dieses in einem gewissen Eklektizismus in der Begründung einer neuen akademischen Kunstrichtung zu vereinigen. Erinnern wir uns nun der Aussprüche und Zeugnisse über die exzessive technische Raffiniertheit eines jüngeren Kephisodot und der Pergamener und an die Behauptung des Plinius, daß nach ihnen die Kunst aufgehört habe, um in der uns beschäftigenden Zeit wieder zu erblühen, so können wir begreifen, wie dies zu einer Renaissance der griechischen Kunst führte, die sich an die älteren Meister zurückwandte und alle die besagten Eigenschaften in sich ausbildete. Kekulé hat an die neuere Analogie bei den Caracall erinnert. Ich möchte noch, was das Zurückgehen auf den strengeren Charakter der älteren Kunst anbelangt, auf die naheliegenden Analogien der sog. »Nazarener« in Deutschland und der noch heute wirkenden sog. »Präraphaeliten« in England hinweisen. Bei Stephanos scheint dieser Charakter schon etwas zurückgedrängt, und in Menelaos scheint uns der Übergang von der spezifisch griechischen Kunstrichtung zu der mehr spezifisch römischen Kunst bezeichnet zu sein.

Für die Literatur sind schon die Hauptwerke angegeben. Man könnte noch außer auf Brunn (a. a. O.) und Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik), besonders auf die angeführte Monographie Kekulé und den Aufsatz von Flach aufmerksam machen.

[C. Waldstein]



**Peiraeus.** Wir behandeln unter diesem Titel als Anhang zur Topographie von Athen (oben S. 144 bis 209) die Häfen Athens.

Die ihrer natürlichen Beschaffenheit nach bereits oben S. 144 f. geschilderte Hafenküste Athens zerfällt in die flach gestreckte phalerische Bucht und das westlich angrenzende Gebiet des Peiraeus. Bis zum fünften vorchristlichen Jahrhundert, auch nachdem der Peiraeus seine Inselnatur längst verloren hatte, genügte der athenischen Seeschifffahrt die Rhode des Phaleron, wo das Meer sich einst bis auf 20 Stadion der Hauptstadt näherte (Paus. VIII, 10, 3; Schol. Aristoph. Av. 1694). Auf die Wahl des entfernteren Peiraeus als Haupthafen der Stadt (unter Themistokles als Archon, Olymp. 74,3) folgte alsbald (gleich nach Abzug der Perser) durch Ummauerung der ganzen Halbinsel die Begründung der attischen Wehrkraft zur See, welche ihren äußeren Abschluß in der engen Verbindung von Stadt und Hafengebiet vermittelt der langen Mauern fand.

**Mauern.** Das System dieser Befestigungen führt unsere Übersichtskarte »Athen-Peiraeus« (s. oben, als Beilage zum Artikel »Athen«) vor, welche J. A. Kaupert zu seinem Maueraufsatz (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 608 f.) meist auf Grund noch vorhandener Spuren entworfen hat. (Vgl. für die Details auch G. Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 S. 11 f. nebst den 6 Tafeln, und G. v. Alten, »Die Befestigungen d. Hafenstadt Athens« in den »Karten von Attika« I S. 10 f. mit zahlreichen Skizzen.)

Die von Themistokles nach der Schlacht bei Salamis erbaute Ringmauer des Peiraeus (Thukyd. I, 93) war am Ende des peloponnesischen Krieges durch Lysander gründlich zerstört worden (Olymp. 94,1 = 404 v. Chr.). Die heute noch sehr bedeutenden Reste der Land- und namentlich der Seebefestigung rühren somit, da sie im ganzen aus einem Guss sind, von der Wiederherstellung durch Konon (Olymp. 96,4 = 393 v. Chr.) her, welche, abgesehen von mehr oder minder durchgreifenden Reparaturen und Verstärkungen (vgl. Karten v. Att. S. 291 f.), bis auf die Belagerung und Eroberung des Peiraeus durch Sulla Bestand hatte.

Auf der Seeseite folgen die Mauern im Abstände von 20–40 m den Biegungen der Küstenlinie. Aus peiraischem Kalkstein sorgfältig gefügt, haben dieselben eine Dicke von 3–3,60 m, doch pflegt das Innere nur aus Füllwerk von Erde und Steinbrocken zu bestehen. Im Abstände von 50 bis 60 m springen etwa 6 m breite Türme um 4 bis 6 m vor. Die Eingänge zu den Häfen (s. unten) waren durch Steindämme verengert. (Näheres über diese Verschlüsse s. Karten v. Att. S. 12 f. mit den Skizzen.)

Die den nördlichen Teil der Halbinsel begrenzende Landbefestigung folgte im Osten, an der phaleri-

sehen Seite, den Abhängen der Munichiahöhe; westlich ist ihr Lauf durch das Terrain weniger bestimmt vorgezeichnet, da sich hier der angeschwemmte Boden bis an den seichten nördlichen Teil des Haupthafens heranzieht. Alle Anzeichen sprechen indes dafür, daß die Mauer diesen für die Seefahrt unnutzigen Teil auf einem breiten Damme (χόμα, hier vielleicht διζόρυμα genannt; vgl. Karten v. Att. I S. 16 f. 51 f.) durchsetzte, um dann die Halbinsel Eetioneia zu umziehen. (Näheres über die dort vorhandenen bedeutenden Reste einer doppelten Befestigungslinie s. unten S. 1197).

In der Mitte etwa der Landmauer, wo dieselbe am meisten nach Norden vorspringt, verlangte ihre tiefe Lage, sowie die Kommunikation mit der Hauptstadt eine verstärkte Sicherung. Hier ist die Mauer deshalb völlig massiv in einer Dicke von 8 m ausgeführt. Zwei Thore, deren Fundamente und untere Steinschichten zum Teil wohl erhalten sind, öffnen sich hier im Abstände von ca. 170 m ziemlich parallel nach Nordosten (vgl. Karten v. Att. I S. 16 f.). Das westlich gelegene wird auf der Außenseite von zwei auf ovaler Basis stehenden Türmen flankiert, nach innen ist ein Thorhof und ein zweiter Verschluss anzunehmen, wie er sich beim östlichen Thore noch erhalten hat. Die Nähe der beiden Thore wird erklärt durch den von Alten (s. u. O.) nachgewiesenen Ansatzpunkt der nördlichen langen Mauer hart westlich beim Ostthore, welches somit innerhalb derselben lag, während das Westthor außerhalb, doch noch unter dem Schutz der Mauer die gewöhnliche Fahrstraße nach Athen (τὴν εἰς τὸν Πειραιᾶ ἀμαρτὸν Xenoph. Hell. II, 4, 10) einleitete. Hier stand denn auch vermutlich bei einem Pfortchen jener Ἑρμῆς πρὸς τῇ πυλίδι, welchen die neun Archonten beim Beginn der Peiraeus-Ummauerung weihten (vgl. Harpocr. s. v. Ἑρμῆς . . . παρὰ πυλῶνα τὸν ἄρτικόν, vielleicht besser mit Leake ἁρτικόν, s. auch Ps. Demosth. 47, 26; Wachsmuth, D. St. Ath. I, 207 f. und meine Bemerkungen Karten v. Att. I S. 39 f.).

Der Gesamtumfang der Peiraeusbefestigung betrug (nach Thukyd. II, 13, 7) 60 Stadion, womit die von Kaupert (Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 621 f.) auf 11054 m berechnete einfache Länge der Mauerlinie wohl übereinkommt.

Um das Jahr 460, beim Beginn der Fehden mit Korinth, Epidauros und Aegina, welche dem peloponnesischen Kriege vorausgingen, begannen (nach Thukyd. I, 107) die Athener den Bau zweier langen Mauern nach dem Phaleron und nach dem Peiraeus. Später setzte Perikles, wohl erst in der Zeit seiner unbeschränkten Hegemonie (vgl. Wachsmuth, D. St. Ath. S. 559), nicht ohne Mühe den besonders kostspieligen und schwierigen Bau der mittleren Schenkelsmauer durch (τὸ μικρὸν τεῖχος τὸ νότιον,



τὸ διὰ μέσου τείχος, vgl. Plut. Perikl. 13; Platon Gorg. 8c 455e). Nach Herstellung dieses doppelten Anschlusses der Hafenstadt an Athen liefs man die phalerische Mauer bereits während des peloponnesischen Krieges verfallen.

Die Länge der letzteren gibt Thukydides auf 35, die der beiden zum Peiraeus führenden Schenkel auf je 40 Stadien an (II, 13, 7).

Leider ist es bisher nicht gelungen, den Lauf der phalerischen Mauer an vollkommen sichern Spuren zu ermitteln. Kauperts Ansetzung (s. unsere Skizze) gibt mit sorgfältiger Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und geringer Anhaltspunkte die wahrscheinlichste Linie, welche auch der überlieferten Länge von 35 Stadien entspricht. Der Anschluß an den athenischen Mauerring könnte auch weiter westlich gesucht werden, während der Endpunkt beim Vorgebirge Triapurgi (Kap Kolias) wohl richtig bezeichnet ist.

Über den Verlauf der nördlichen und mittleren Mauer können Zweifel nicht in demselben Grade obwalten, nachdem die Anschlüsse an die Peiraeusbefestigung und andre Reste (namentlich der nördlichen Mauer, unter der heutigen Fahrstraße) beobachtet worden sind. Darnach scheinen dieselben auf der größten Strecke ihres Weges parallel im Abstände von 1 Stadion etwa verlaufen zu sein. Die Annahme, daß sie beim Nymphenhügel und beim Museum (die athenische Ringmauer erreichten, beruht mehr auf Erwägungen, die das Terrain an die Hand gibt, als auf unmittelbaren Spuren.

Der Peiraeus, nach Nordosten zu nur durch angeschwemmtes Terrain mit dem Festlande verbunden, stellt ein vielfach ausgezacktes felsiges Gebiet aus festem Kalkstein dar, welches nach Osten und Süden hart und steil an das Meer tritt, nach Nordwesten dagegen sich mehr plateauartig abdacht. Diese Felsmassen haben zwei Knotenpunkte, die sich von Nordost zu Südwest gegenüberliegen und durch eine niedrigere gradartige Erhebung verbunden sind. Die nordöstliche ausnehmendere Höhe, welche vielleicht in ältester Zeit schon befestigt war und später ein makedonisches Kastell trug, hiefs Munichia (86,59 m ü. d. M.) (Strab. IX, 395: λόφος δ' ἐστὶν ἡ Μονυχία χερσονήσων. Die richtige Schreibung Μονυχία von μόνυχος νότος geben die Inschriften). Eng verbunden mit ihr ist der alte Kult der Artemis Munichia (vgl. Suid. s. v. Ἐπιπόσις εἰς; Paus. I, 4 u. a.). Die Lage ihres Heiligtums, neben der auch die thrakische Göttin Bendis verehrt wurde (τὸ Βενδίδειον, vgl. Xenoph. Hell. II, 4, 11), läfst sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Auf dem Gipfel der flachen Pyramide steht jetzt die Kapelle des Hag. Elias. Das andre felsige Gebiet ist von Natur und durch zahlreiche antike Steinbrüche zerklüftet. Es nimmt die ganze südliche Halbinsel ein

(höchste Erhebung 57 m ü. d. M.) und trug vermutlich den Namen Ἀκτὴ (im engeren Sinne, vgl. Lyeurg. c. Leocr. § 17, 55; Diod. XX, 45), nach welchem der vorzugeweise hier gebrochene treffliche Kalkstein ἀκτίνης λίθος hiefs (vgl. Harpocr. Suid. s. v. Ἀκτὴ; Bekk. an. gr. I 8, 370, 8).

Als dritter Bestandteil ist an der Hafenbildung des Peiraeus die felsige mit den westlichen Bergen des Festlandes zusammenhängende Halbinsel Eetioneia beteiligt (Harpocr. s. v. Ἡερῶνεια . . . ἡ ἐτέρα τοῦ Πειραιέως ἄκρα; Thukyd. VIII, 90, 3: χηλὴ γὰρ ἐστὶ τοῦ Πειραιῶς ἡ Ἡερῶνεια καὶ παρ' αὐτὴν εὐθὺς ὁ ἰσθμὸς ἐστίν).

Diese Höhen umfassen drei mehr oder minder geräumige, schon von der Natur höchst vorteilhaft gestaltete Häfen. Den großen westlichen Haupthafen, welchen die Eetioneia und ihr gegenüber die Akte mit einem Vorsprunge (wahrscheinlich τὸ κατὰ τὸν Ἀκτινὸν ἀκρωτήριον bei Plut. Themist. 32) bis auf einen schmalen, nicht durch Molen und Türme verwahrten Durchgang schließt. Das zweite, kreisrunde Becken mit südlichem Eingange zwischen Munichhöhe und Akte (heute Paschallimani) ist von Ulrichs Reisen u. Forsch. II S. 171) als der Hafen Zea (ὁ ἐν Ζεῶ λιμὴν) erwiesen, welcher nebst dem elliptischen Hafen Munichia (heute Phanari), östlich unterhalb der gleichnamigen Burg die ἑλπίδες ἑσπεῖο τοῦ Πειραιέως (Timaios, loc. Plat. S. 260) bildete.

Eine Beschreibung des Haupthafens (ὁ μέγας λιμὴν τοῦ Πειραιῶς Plut. Themist. 32) liefert das freilich nicht ganz lückenlos erhaltene Fragment aus der topographischen Schrift des Menekles, Schol. Aristoph. Pax 145 = U. Müller, fragm. hist. gr. IV S. 450, 4: εἴη δὲ ὁ Πειραιέως λιμὴν τρεῖς, πάντας κλειστός· εἰς μὲν ἐστὶν ὁ Κανθαρίου λιμὴν καλοῦμενος, ἐν ᾧ τὰ νεώρια ἐξήκοντα, εἰς τὸ Ἀφροδισιον, εἰς κοῦλον τοῦ λιμένος στοῶν πένη. [Vgl. auch dieselbe Aufzählung νεώρια, Ἀφροδισιον und στοῶν in der neuerdings aufgefundenen, leider lückenhaften Inschrift: Εἰρημ. ἀρχ. \*1884 S. 167 f. Z. 46. Vorher ging ἐν τῷ νεώριω (λιμένι?)]. Es ist klar, daß hier nur von einem (dem größten) der drei Häfen und seinem Teile die Rede ist. Doch hiefs derselbe schwerlich in seinem ganzen Umfange der Kantharosshafen, welcher nur selten genannt wird und im Vergleich zu Zea und selbst zu Munichia nach Ausweis der Seekunden die wenigsten Kriegsschiffe beherbergte. Vielmehr wird der Kantharosshafen selber nur ein Teil, nämlich die südöstlichste Ausbuchtung, des großen Hafens gewesen sein, wo früher noch beträchtliche Reste der Steindämme für Schiffshäuser (s. Zea) beobachtet wurden. (Somit wäre eine Lücke im Texte anzunehmen und nach Wachsmuth, D. St. Ath. S. 311 etwa auszufüllen: εἰς μὲν [ὁ μέγας λιμὴν ἐνθα πρῶτος ἐστίν] ὁ Κανθαρίου λιμὴν.) Das



Aphrodision bezieht sich auf das von Konon nach dem Sieg bei Knidos der knidischen Aphrodite Euploia προς τῇ θαλάσῃ erbaute Heiligtum (Paus. I, 1, 3). Vermutlich lag es auf dem Vorsprunge, welcher den Kantharoshafen im Norden begrenzt (ebenda fand sich auch eine Weihinschrift an die Göttin, Raugabé, Ant. hell. 1069). Über alte, hier gefundene Reste einer späten Halle und alter Triglyphen aus Porosstein, welche letztere zu dem Tempel gehört haben können, vgl. Ross zu Boeckhs Seekunden S. VIII f.

Nach dem ferneren Wortlaut des oben citierten Scholioms umgeben den übrigen Kreis des Hafens (doch wohl mit Ausnahme der Ectioneia) fünf Hallen, ähnlich wie sich auch heute wieder Arkadenreihen herumziehen. Eine derselben war unzweifelhaft das Deigma oder die Warenbörse, deren Lage am Ufer zudem bezeugt ist (vgl. Polyam. VII, 22; Karten v. Att. I S. 50). Näheres über die Bestimmung des Gebäudes: Ulrichs, Reisen u. Forsch. II S. 199 f. [Anderswo lag vermutlich das in der oben erwähnten Inschrift Έμφυ. άρχ. 1884 S. 167 f. Z. 47 genannte, von Pompejus errichtete Deigma.]

Auch die andern Stoa dienten als Handels- und Lagerplätze. Sie gehörten, wenigstens soweit sie den östlichen Uferand einnahmen, zum Emporion im engeren Sinne, einem zur Kontrolle der Wareneinfuhr bestimmt abgegrenzten Gebiete (vgl. Ulrichs II S. 197; Karten v. Att. I S. 47 u. 49 f.). Im Peiraeus wird die Breite dieser wohl dem Staate gehörigen Zone, sowie vermutlich auch ihre Südgrenze durch einen noch in situ oberhalb des Aphrodision stehenden Inschriftstein aus dem 5. Jahrh. v. Chr.: C. J. Att. I, 519: Εμπορίον καὶ ὁδοὺ ὁρος monumental bezeugt.

Auch die fünfte und letzte Stoa an der Nordseite des Hafens (welche, wie ich Karten v. Att. I S. 49 f. angenommen habe, nicht mehr im Emporion lag) können wir mit hinlänglicher Sicherheit benennen. Thukydides erwähnt VIII, 90, 3 nur περίσῃ στοῦ, welche die oligarchischen «Vierhundert» im Jahre 411 v. Chr. in ihre Befestigung der Ectioneia mit hineinzogen (διακοδόμησαν δὲ καὶ στοὰν, ἥπερ ἦν μέγιστη καὶ ἐγγύτατα τοῦτον [des Ectioneiamaners] εὐθὺς ἐχομένη ἐκ τῇ Πειραιί). Dieselbe ist vermutlich eine mit der μισρὰ στοὰ bei Pausanias (I, 1, 3, dabei die ἀγορὰ τοῖς ἐπὶ θαλάσσης, hinter ihr Statuen des Zeus und des Demos von Leochares), und ferner, da auch Demosthenes XXXIV, 37 vom Mehlverkauf bei der μακρὰ στοὰ im Peiraeus spricht, identisch mit der von Perikles erbauten Στοὰ ἀλφειτοπωλῆς (Schol. Aristoph. Ach. 548).

Eine stange Regelung des Verkehrs im Haupthafen beweisen noch zwei gewiß nicht fern von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort im Wasser gefundene Inschriftsteine von gleicher Art und Zeit wie der Emporiongrenzstein (C. J. Att. I, 520; 521),

von denen der erste südlich bei unserm Aphrodision dem jetzigen Zollhause, der andre vor unserer Makri Stoa zum Vorschein kam, mit der gleichlautenden Aufschrift: πορτῶν ὁρῶν ὁρος, also Anlegeplätze für kleinere Frachtschiffe an beiden Enden des eigentlichen Emporion.

Die Halbinsel Ectioneia ist besonders ausgezeichnet durch Reste der Befestigungswerke, welche auch die kleine westlich davon gelegene Bucht von Kroumydaru (im Altertum wohl κρωφὸς λιμὴν genannt, Xenoph. Hell. II, 4, 31) umziehen und von doppelter Art zu sein scheinen (s. die Details bei Hirschfeld, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1878 Taf. V, VI, v. Alten, Karten v. Att. I S. 19 f.). Wir unterscheiden eine innere Mauerlinie, die mit einem 16 m dicken Rundturme bei der Stelle des östlichen Ufers ansetzt, wo der Damm die nördliche, seichte Ausbuchtung des Peiraeushafens durchschneidet, um sodann den Grat der Halbinsel in westlicher Richtung zu ersteigen, und nachdem sie hier ein von zwei 10 m im Durchmesser haltenden Rundtürmen flankiertes, durch einen Felsgraben verstärktes Thor formiert hat, auf der Höhe südwärts bis zur äußersten Spitze der Halbinsel herabzulaufen. Hier endigt sie in einem großen viereckigen und einem runden Turm. Im Anschluß an diese umgibt eine andre, zum Teil polygonale, doch ziemlich schwache Mauer die westliche Bucht und das anstoßende Thal; doch ist ihr nördlicher Verlauf nicht völlig klar.

Man hat an diesen Mauern die Befestigung herauszufinden gesucht, welche die «Vierhundert» nach dem ausführlichen Bericht des Thukydides (VIII, 92) auf der Ectioneia anlegten. Thukydides unterscheidet eine alte, dem Festlande zugewandte und die neu aufgeführte innere Mauer, die sich bei der Hafeneinfahrt in dem einen der beiden (noch vorhandenen) Türme vereinigt hatten: ἐπ' αὐτῶν γὰρ τὸν ἑτερον πόρτον ἐτελείοντο τὸ τε παλαιὸν τὸ πρὸς ἡμῶν καὶ τὸ ἐντὸς τὸ κοινὸν τεῖχος τεχιζόμενον πρὸς ἡλικερταιν. Daraus folgt, daß die innere (später wieder zerstörte, daher nicht mehr nachweisbare) Mauer am Ostrand der Halbinsel bis zur Südspitze gezogen war. Die äußerste Polygonalmauer im Westen mag einer Fortifikation des 4. Jahrhunderts angehören (vgl. Karten v. Att. I S. 52). Der umschlossene Raum war später bewohnt und hat noch heute einige Heiligtümer in Form von Marmoraltären aufzuweisen, deren einer eine phönikische Weihinschrift an Baal Sochen trägt (ebenda fand sich neuerdings eine zweite phönikische (Grab-) Inschrift: Έμφυ. άρχ. 1884 S. 67 f.), während auf zwei Votivbasen Hermes und ein Soter genannter Gott erscheinen (vgl. Porvanoglu, Arch. Anz. 1866 S. 291 f.; Hirschfeld, Arch. Ztg. 1873 S. 20 f.).

Bei dem größten Hafen (πρὸς τὸ μέγιστον λιμὲν Paus. I, 1, 2), d. h. vor der Einfahrt, wurde in spä-



terer Zeit das Grab des Themistokles gezeigt. Eine genauere Beschreibung der Örtlichkeit, welche der Perieget Diodor (bei Plin. *Themist.* 32) gibt, macht es wahrscheinlich, daß die hart am Meer im Felsen erhaltenen Spuren eines viereckigen Unterbaues auf der Südspitze des am meisten nach Westen vortretenden Zipfels der Akte von jenem auf Themistokles bezogenen Denkmal herrühren (s. meine Ausführung *Karten v. Att.* I S. 54). Daneben an wenig höherer Stelle bezeichnen einige Blöcke, sowie acht Säulentrümmern aus Kalkstein (Durchm. 1,55—1,65 m) die Reste einer Leuchtsäule für die Hafeneinfahrt. Ihnen entspricht an gegenüberliegender Stelle des westlichen Ufers ein kreisrunder Unterbau (Durchm. ca. 5,50 m) nebst Stücken eines profilierten Aufsatzes und etwas kleineren Säulentrümmern, welche somit von der zweiten, korrespondierenden Leuchtsäule herrühren. Nach dem Grab des Themistokles bezeichnet Paus. I, 1, 3 als *ἱεὺς τοῦ θεοῦ τῶν ἐν Πειραιεὶ* sakral das *Temenos* des Zeus und der Athena. Es ist das berühmte Heiligtum des Zeus Soter und der Athena Soteira, mit Säulenhallen (Strab. IX, 395), welche Gemälde des Leosthenes und seiner Söhne von der Hand des Arkesilas enthielten. Der Altar des Gottes wurde jährlich geschmückt (vit. X. p. 846d); zahlreiche Weihgeschenke füllten den freien Raum des Temenos (vgl. Lycurg. c. Loeb. 136); von der Hand des (älteren) Kephisodot rührte eine berühmte Athena und ein Altar her (Plin. 34, 74; vgl. *Karten v. Att.* I S. 42). Da Zeus Soter im Peiräens Seefahrtsgott war (vgl. Aristoph. *Plut.* 1175 f.), dem die heimkehrenden Kaufleute opferten, wird sein Heiligtum in der Nähe des Handelshafens gesucht werden dürfen, wahrscheinlich auf der geräumigen Fläche, die sich von der nordöstlichen Ecke desselben zur *Munichia* hin ausbreitet (s. *Karten v. Att.* a. a. O., ebenda auch einige dorische Säulenreste). Dasselbe, nach Norden zu breitere, nach der Akte hinab mehr eingezogene Plateau trug den größten Teil der bewohnten Stadt und vermutlich in seiner Mitte, an der vom nördlichen großen Thore ausgehenden Hauptachse den Marktplatz (*ἡ ἀγορὰ ἢ ἐν Πειραιεὶ*, *Agor.* VI S. 158), welche nach dem unter Perikles wirkenden Begründer der ganzen Stadtanlage, dem Architekten Hippodamos von Milet, auch *ἀγορὰ ἱπποδάμου* genannt wurde. Von dem ein heiliches, mathematisch und philosophisch angelegten Gründungsplane des Peiräens legen noch zahlreiche erhaltene Spuren der vollkommen geradlinigen Häuserfluchten Zeugnis ab, wir wissen von sehr breiten Feststrassen, die zu den Heiligtümern der Artemis *Munichia* und der Bendis (Xenoph. *Hell.* II, 4, 11), sowie zu denen des Dionysos und Zeus Soter führten (vgl. die Inschrift vom Jahre 320 *Agor.* VI, 158). Besonders unmittelbare, monumentale Zeugnisse aber besitzen wir in einer ganzen

Reihe gleichartiger Kalksteinscippen mit Inschriften aus dem 5. Jahrhundert (einzelne bereits oben erwähnt), welche öffentliche Gebäude und Anlagen, Straßen, Quartiere, Plätze und gewiss auch heilige Bezirke abgrenzen bestimmt waren (Vgl. meine Zusammenstellung derselben, *Karten v. Att.* I S. 72 a. Anl., über das hippodamische Einteilungsprinzip Hirschfeld, *Ber. d. sachs. Gesellsch.* 1878 S. 2 f., danach und auf Grund der vorhandenen Reste die Rekonstruktionen der alten Peiräenstadt von Hirschfeld a. a. O. Taf. I; von Kaupert u. Milchhofer, *Karten v. Att.* III IIa. Dazu kommen die im Jahre 1884 aufgedeckten Reste eines sehr stattlichen Privathauses, dessen Säulenhof vermutlich ein kleines Dionysosheiligtum umschloß (Mitt. d. Inst. IX, 279 f. Taf. XIV u. XV und die Inschriften der Dionysasten, *ibid.* S. 288 f.).

Die hippodamische Agora bildete den Mittelpunkt der eigentlichen Stadt, des *ἀστυ* (in zweien jener Grenzinschriften so genannt; vgl. *Agor.* VII S. 386); wahrscheinlich stand am Markte oder inmitten desselben das Heiligtum der Hestia (J. A. *Att.* II, 589). Ein anderes, ebenfalls schon von Hippodamos zur Besiedelung angetohtes Quartier war die *Munichia*, d. h. die terrassenförmigen Abhänge auf der Westseite des Burghügels (Vgl. den neuerdings *in situ*, westlich unterhalb der *Munichia*höhe aufgefundenen, auf Bl. II u. IIa der *Karten v. Att.* eingetragenen Grenzsteine, Text S. 30: [ἀστυ] τῆς δεξιᾶς ὁδοῦ τῆς ἡ Μονυχίας ὁδοῦ τῆς ἀγορᾶς). Dieses Quartier enthielt, abgesehen von den schon genannten Heiligtümern der Artemis und Bendis, vor allem das Heiligtum des Dionysos nebst dem Dionysos-theater ἐν Μονυχίᾳ oder Μονυχίᾳ (vgl. Xenoph. *Hell.* II, 4, 32; *Agor.* VI S. 158 f.). Die Lage des letzteren erkennt man noch in dem großen Halbrund am Nordwestabhänge des *Munichia*hügels; bedeutende Überreste scheinen unter der Verschüttung nicht mehr vorhanden zu sein (s. *Karten v. Att.* I S. 63). Mit der Agora war es durch eine gerade abwärtsführende Straße verbunden (Xenoph. a. a. O.), wodurch die Lage des Marktes noch näher bestimmt wird.

Südwärts der Agora, auf dem Wege zur Akte, scheinen zwischen *Zeos* und Peiräenshafen noch mehrere Heiligtümer, zum Teil private und fremde Kulte, angesiedelt gewesen zu sein (s. meine Aufzählung der verschiedenartigen aus Inschriftlichen und anderen Funden sich ergebenden Spuren *Karten v. Att.* I S. 43 f.). Namentlich begegnen wir auf diesem Gebiete zwei weiblichen Gottheiten, und den ihnen verwandten Kräusen: der agri-schen Aphrodite und der Göttermutter. Auf erstere beziehen sich mehrere zwischen Emperion und Zeushafen gefundenen Inschriften (C. J. *Att.* II, 627, *Agor.* VII, 296 = *Bull. de corresp. hell.* III



S. 510 f.; *Ἀθήν.* VIII S. 403 (*Ἐπιτομή Οὐρανίου*, vgl. *Aphrod. Urania*, d. i. die syrische; s. Wachsmuth, *D. St. Ath.* I S. 411); C. J. Att. III, 1280 a. Unzweifelhaft ist es eben diese Göttin, deren Heiligtum die Kithier (von Kypros) nach C. J. Att. II, 168 (v. J. 333/2 v. Chr.) im Peiraios errichten durften.

Das Heiligtum der Göttermutter ist durch ein reiches Material an Inschriften und Votiven bezeugt, deren Fundorte am Abhange des vordersten Hügels der Akte, des sog. »Windmühlenberges«, die Lage des Heiligtums auf oder an der Höhe sehr wahrscheinlich machen (vgl. die französischen Ausgrabungen *Eq. ἀρχ.* II Bl. 50; Foucart, *les associations relig.* S. 85 f. Neuere Funde in meiner *Ann.* 43 zu S. 45 der Karten v. Att. I). Über Kult und Priesterschaft, sowie über die Verbindungen mit andern Gottheiten, welche die besonders von den Orgeonen verehrte *Μήτηρ θεῶν* hier eingegangen ist, vgl. ebenfalls Karten v. Att. I S. 46.

Außer den Heiligtümern und zahlreichen Fundamenten, Fußböden aus Meerkieseln und Zisternen, welche die dichte, regelmäßige Bewohnung dieses Terrains, sowie namentlich auch der Ostseite der Akte bezeugen, haben wir noch nordöstlich von der vorausgesetzten Stätte des Metroon, oberhalb der westlichen Ausbuchtung des Zeehafens, ein zweites Theater im Peiraios zu nennen, dessen Überreste erst im Jahre 1880 vollkommen bloßgelegt worden sind (aufgenommen von Börmann, Karten v. Att. I S. 67). Erhalten sind nur die radialen Substruktionen des Sitzraumes, der 46,40 m breit war und ca. 2000 Zuschauer faßte, Breite der Orchestra 16,50 m. Die Fundamente der Bühnenwände zeigen eingeschnittene Umrisse und Dubellocher für Stützen, welche auf einen Bühnenbau aus Holz schließen lassen. Auf dieses Theater ist vermutlich die Bauinschrift aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr. *Ἀθήν.* I S. 11 f. zu beziehen. Die dorischen Tempelreste oberhalb des Theaters, welche in eine byzantinische Kirche vermauert waren, mochten zu einem Heiligtum gehört haben, mit welchem die Aufführungen im Theater in Beziehung standen. Karten v. Att. I S. 45 habe ich an Poseidon erinnert, dem Lykurg im Peiraios kyklische Agone eingerichtet hatte (vgl. *ort.* S. 348 f.).

Der zweitgrößte Peiraienshafen ὁ ἐν Ζεῦ Ἀιγιή war, wie die noch vorhandenen Reste der vom Ufer ausgehenden niedrigen Mauern aus Kalkstein bezeugen (verzeichnet und vermessen von Graser im *Philolog.* XXXI S. 1 f.), in seinem ganzen Umkreis mit Schiffshäusern besetzt. Nach Ausweis der Seeturkunden war im Zeehafen mehr als die doppelte Zahl der Schiffe als im Kantharos- und Munichiahafen untergebracht. Das ganze Gebiet war staatlich abgegrenztes Eigentum, ich habe deshalb mit der Arsenalanlage eine jener hippodamischen Grenz-

inschriften (*Ἀθήν.* VIII S. 290: *Προπόλου δημοσίᾳ ὅρος*) in Verbindung gebracht, die vielleicht vor dem Haupteingang zu dem Bezirke von Zea stand. Die einzelnen Schiffshäuser waren, wie andre Grenzsteine erweisen, in Gruppen eingeteilt, deren Benennung je einer attischen Trittys anfiel (vgl. Karten v. Att. I S. 57 f.; die vier Steine in *Ann.* 75 aufgeführt, z. B. C. J. Att. I, 517: *θεῖοις Ἐλευσινίων τριττός τελευτῶν Περαιῶν δὲ τριττός ἀρχεται κ. κ. w.*).

Meine Annahme (Karten v. Att. I S. 59), daß jenes Propylaion zum Arsenal in Zea führt, wird bestätigt durch die neuerdings (i. J. 1882) aufgefunden große Gründungsurkunde der berühmten *Σκευothek* des Philon (Foucart, *Bull. de corresp. hell.* VI, 549 f.; Fabricius, *Hermes* XVII S. 551 f.; Dörpfeld, *Mitt. d. arch. Inst.* VIII S. 147 f.; zuletzt B. Keil, *Hermes* XIX S. 149 f.), denn das Zeughaus sollte darnach erbaut werden: bei dem Thore, durch welches man vom Markte her (in den ummauerten Raum von Zea) kommt, und zwar in der Richtung der unter einem Dache befindlichen Schiffshäuser (Z. 4 f.: *σκευοθήκην οἰκοδομήσαι τοῖς κραταιοῖς σκευαῖς ἐν Ζεῖα ἀπέδυσαν ἀπὸ τοῦ προπόλου τοῦ ἐξ ἀγορᾶς προόντι ἐκ τοῦ ὁμοῦ τῶν ναυολογῶν τῶν ὁμοτέρων*; in einer Länge von 4 Plethren (= 400 Fuß) und einer Breite von 55 Fuß (mit den Mauern). Die genauere Lage des Zeughauses war bisher unbekannt. Rossaucht es am Kantharoshafen; Wachsmuth (*D. St. Ath.* S. 321) betonte zuerst die Notwendigkeit, es näher an Zea zu rücken; Karten v. Att. I S. 48 nahm ich es aus diesen und andern Gründen auf der Höhe zwischen beiden Häfen an. Der Neubau für das hängende Schiffgerät des Arsenaals wurde etwa im Jahre 347/6 begonnen und 330/29 vollendet (vgl. Fabricius a. a. O. S. 557 f.), ein vielbewundertes Werk (Plat. *Soll.* 14) des Eleusiniers Philon, welchen die Inschrift zusammen mit Euthydemos aus Melite als Verfasser des Bauprogramms nennt. Auf die innere, höchst kunstvolle Einrichtung, welche wir aus der Inschrift in allem Detail kennen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Das Gebäude, außen mit Triglyphenfries geschmückt, war auf den beiden Schmalseiten zugänglich; zwei Reifen von je 35 ionischen Säulen aus Porosstein bildeten im Innern ein 20 Fuß breites Mittelschiff, welches als *διόδος τῷ δήμῳ διὰ μέσης τῆς σκευοθήκης* (Z. 12) frei blieb, während die Seitenschiffe zur Aufbewahrung der Schiffgeräte dienen. Zu diesem Zwecke sind die letzteren durch eine Zwischendecke in zwei Geschosse geteilt. Das Erdgeschoss enthält in großen Schränken die Segel und andre Geräte aus Zeug, während auf der Galerie die Tane und das Takelwerk in offenen Gestellen untergebracht sind (Dörpfeld a. a. O. S. 149). Infolge der Einnahme des Peiraios durch Sulla (86 v. Chr.) wurde auch das Zeughaus gänzlich niedergebrennt (Appian. b. *Mithr.* 41; Strab. IX S. 395).



Westlich vor der Einfahrt zum Zeahafen schneidet in die Aktehalbinsel noch eine kleine Bucht ein, innerhalb deren eine jetzt mit Steinen eingefasste Quelle, das *Τειρελαιόν*, zu Tage tritt. Ulrichs (Reisen u. Forsch. II S. 173 f.) hat hier die Stätte des alten Gerichtshofes *Phreatys* (ἔν Φρεαττοῖ, vgl. Harpocraz. s. v.) zu erkennen geglaubt, wo sich der Flüchtling, welcher noch eines zweiten Verurtheilung angeklagt war, vom Schiffe aus rechtfertigen konnte (vgl. Demosth. XXIII, 78; Pollux VIII, 129). Nach Beck anecd. gr. I, 311, 17 f. lag die Stätte aber noch *ἐν Ζεῷ*, auch rechtfertigt die eine Quelle (πηγή) nicht wohl den Namen *Phreatys*. Ich habe deshalb (Karten v. Att. I S. 59 f.) vermuthungsweise auf die Südspitze der den Zeahafen östlich abschließenden Halbinsel hingewiesen (vgl. v. Alvens Skizze u. a. O. S. 30), welche durch eine Anzahl von Felslöchern unklarer Bestimmung charakterisiert wird. Auf derselben Halbinsel befinden sich mehrere ringsum senkrecht umschnittenen Felsgruppen, welche auf fallen Seiten sowie auf ihrer oberen Fläche zahlreiche Votivbildnisse und Lagerspuren von Anathemen enthalten (vgl. Atlas v. Athen Bl. XII). In der Nähe wurde eine Anzahl vermuthlich daher stammender von Marmortafeln mit Schlangensreliefs gefunden (Karten v. Att. I S. 60; vgl. auch Arch. Ztg. 1879 S. 103 f.), die dem Zeus Meilichios (zu einmal inschriftlich; einmal τῷ θεῷ, vgl. darüber Foucart, Bull. de corresp. hell. 1884 S. 507), vielleicht auch noch andern verwandten Gottheiten und Heroen gewidmet waren. (Vgl. den Zeus Philios in dem gleichfalls beim Zeahafen entdeckten Votivrelief: Schöne, Gr. Bel. 105; Aektopios: Έρμα. άρχ. 1884 S. 219; Schol. Aristoph. Plut. 621.)

Über die Munichlahöhe mit ihrem späteren makedonischen Kastell und das wohl am Südhange gelegene Heiligtum der Artemis Munichia (nächst dem der Bendis) haben wir bereits oben S. 1196 u. 1198 gesprochen. Nachzutragen bleibt noch eine merkwürdige unterirdische Anlage südlich oberhalb des Munichlathaters: ein breiter Treppenschacht, welcher auf 165 Stufen gegen 65 m tief aufhorizontale, mit Stück ausgestrichene Gänge hinführt. Unzweifelhaft sind dieselben beaufte Gewinnung des Wassers für die Burg in die Felsen gedrückt, wie kleinere Stellen dieser Art auch sonst im Peträlen, sowie im Lykabettos nachweisbar sind. Vielleicht knüpft sich an diese und ähnliche Anlagen die Schilderung bei Strabo (IX, 395): λόφος ἐστὶν ἡ Μοονογία . . . κολλος καὶ ὀπόμενος πολὺ μέγας φέρεται καὶ ἐπιτήδεος.

Der kleine, ovale Munichlahafen (heute Pharnar) am Ostabhange der Burg, durch mächtige Felsriffe und Baumhaufen geschützt, zeigt wiederum Spuren von Leuchtsäulen und auf der nördlichen Seite nach Osten zu die Grundspuren eines tempel-

artigen Baues mit Resten von glatten Kalksteinsäulen. Vielleicht ist an das Heiligtum einer Hafen-gottheit zu denken; vgl. die Inschrift eines Theatersitzes C. J. Att. III, 368: Οὐαὶ Ζεῦτα; Ἀλκυονίδας. — Über die Reste von Schiffhäusern vgl. Karten v. Att. S. 14 und Skizze 7—9.

Das Gebiet nördlich und nordöstlich des Peträlen lernen wir aus zwei Inschriften (C. J. Gr. I, 108 und C. J. Att. II, 573b) als Sumpf-, Gestrüpp-, Acker- und Weideland kennen, in welchem sich auch zwei offenbar benachbarte Heiligtümer, das Thesmophorion und das Thesaeion, befanden (vgl. Karten v. Att. I S. 37 f.). Das Thesmophorion, mit welchem die Feste der Peroidal, der Kalamata und Skira genannt werden, ist vermuthlich identisch mit dem von Pausanias (I, 1, 4) unmittelbar nach der Munichia bei Beginn der Beschreibung des Phaleron erwähnten Δῖοντρος ἱερὸν, in dessen Nähe (ἐνθάδε) καὶ Σκίραδος Ἀθηνῶν ναὸς ἔστι. Diese Heiligtümer befinden sich somit auf der Grenze des peträlen und phalerischen Gebietes.

Das Thesaeion habe ich, da ein solches innerhalb der längsten Mauer (ἐν μακρῷ τείχεϊ ἐκ τῷ ὀψότερῳ) erwähnt wird, in einem auf dem nordöstlichsten Ausläufer der Munichlahöhe zwischen der nördlichen und der mittleren langen Mauer befindlichen großen Peribolos aus zwei bis vier aufreicht stehenden Reihen von Konglomeratssteinblöcken zu erkennen geglaubt (vgl. Karten v. Att. I S. 38 mit Skizzen).

In einem schluchtartigen Langsthal südlich von dem genannten Ausläufer, welches auf beiden Seiten Spuren antiker Futtermauern aufweist (vgl. die Skizzen, Atlas v. Athen Bl. X), hat man mehrfach den Hippodrom in Echellinal ansetzen wollen, in welchem (bis zur Anlage des athensischen Stadions?) auch die gymnischen Agone an den Panathenäen gefeiert wurden (Steph. Byz. s. v. Ἐχέλιαι; Etym. M. s. v. Ἐχέλιαι; Xenoph. Hipparch. III, 1 § 10). Indes scheint, abgesehen von topographischen Schwierigkeiten (Echellial soll zwischen dem Peträlen und dem τερπόκουρον Ἱερῶν gelegen haben, welches wir berücksichtigt sind, in der Richtung der Meerenge von Salamis zu suchen; vgl. Karten v. Att. II S. 6; Leake, Denon S. 28 d. Übers.), der fragliche Raum für einen Hippodrom bei weitem zu schmal und zu kurz, da er sich östlich nach sumpfigem Gebiete zu öffnet. Wenn nun die regelmäßige Form und die zum Teil künstliche Herrichtung jenes Platzes allerdings eine Erklärung zu fordern scheint, so könnte man an ein Stadion der Peträlenstadt denken, umso mehr, als das Heiligtum und das Theater des Dionysos in Munichia demselben ganz nahe benachbart ist (vgl. Karten v. Att. I S. 39 u. Ann. 31).

Wenn das Thesmophorion und das Heiligtum der Athena Skiras (s. oben) von Pausanias

(I, 1, 4) bereits zum Phaleron gezogen werden konnte, so grenzte das Gebiet dieses Demos sehr nahe an die Munichia. Deshalb führt Pausanias denselben auch ohne Entfernungsangabe ein, während er für das darauf folgende Kap Kollias 20 Stadien berechnet (I, 1, 5). Wir können daher den Phaleron unmöglich mit Ulrichs erst bei dem die phalerische Bucht im Osten abschließenden Vorgebirge Trispyrgi suchen, wo zudem für die Lage eines Demos nur außerhalb der phalerischen Mauer Platz bliebe, müssen vielmehr diese hervorragende Örtlichkeit für die *ἀγρὰ Κολιάς* selber in Anspruch

Alex. propr. S. 12), des Phaleros, des Androgeos, des Skiros (Plut. a. a. O.) u. a. m. Auch ein Heiligtum des Poseidon dürfen wir dasselbst voraussetzen (vgl. Dionys. de Dinarch. 10). Endlich werden uns Gräber des Musaios (Diag. Laert. I, 3) und des Aristides (Plut. Aristid. 1) genannt. — Unter den Produkten des Phaleron waren berühmt die Relitische (Hesych. s. v. Φαλαργαί) und die im seichten Meerwasser gefangenen Sardellen (*ἀγύα*, Aristoph. Ach. 901; Av. 76 u. sonst; auch andre Fische: Athen. VII, 285 f. 309 d). [Mh]



1594 Die Verjüngung des Bockos. (Zu Seite 1202.)

nehmen. Dem Vorgebirge Kollias aber, mit seinem Kult der Aphrodite und der Genetyllides (Paus. a. a. O.), war zunächst der Demos Halimus benachbart, da dessen berühmtes Thesmophorion (Paus. I, 31, 1; Clem. Alex. propr. S. 21) unzweifelhaft identisch ist mit dem *Δημητρός ἱερὸν πολέστολον* auf Kollias (vgl. Hesych. s. v. Κολιάς; Karten v. Att. II S. 2 f.).

Im Phaleron befanden sich außer den genannten Heiligtümern und dem des Zeus (Paus. I, 1, 4) namentlich solche, welche an die älteste Seefahrerzeit Athens gemahnen: Altäre verschiedener unbekannter Götter (vgl. Pollux VIII, 119; Paus. V, 14, 8) und Heroen, darunter der Söhne des Theseus, seiner Steuerleute Nausithoos und Phiax (Plut. Them. 17; Clem.

**Pellas.** Die Zauberin Medeia (s. Art.), welche alte Leute durch Aufkochen mit Zauberkräutern wieder verjüngen kann, rühmt sich dessen vor dem Könige Pellas, der ihrem Gemahle Jason die Herrschaft vorenthalten hat und deshalb von ihr auf tiefste gehaßt wird. Im Einverständnis mit den eigenen Töchtern des Königs, welche ihr vertrauen, verlockt sie den Alten, sich der Prozedur zu unterziehen, nachdem er selbst die Probe der Verjüngung eines Bockes mit angesehen hat. Natürlich wird der Bock nicht wieder ins Leben gerufen. So dichteten die attischen Tragiker. Daß dieser märchenhaften Erzählung ursprünglich ein Mythos altreligiösen Gepräges zu Grunde liege, dessen Element Zerstückelung und Wiedergeburt sind, wie bei Zag-



reus, Melikertes, Jason selbst, hat u. a. Gerhard zu den Auserl. Vasenb. III S. 28 angedeutet. Aber schon bei Pindar Pyth. 4, 250 ist von einem Morde des Pelias die Rede, und Medea zu der bösen Zauberin geworden, als welche die Tragiker sie vorführen. Das Vorspiel zu der Schlachtung des alten Herrschers, die Probe mit der Verjüngung des Bockes, findet sich auf einigen Vasenbildern dargestellt, von denen wir das einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 1 (hier Abb. 1394) mit der Erläuterung des Herausgebers wiederholen. »In einen schlichten Dreifuß, der an den obersten Enden in Voluten ausläuft, ist ein großer kunstreicher Kessel eingefügt; aus dem von der Flamme genährten siedenden Wasser desselben sucht ein Widder sich frei zu machen, der als Verjüngungsprobe geopfert wird und, nachdem er dem Tode geweiht schien, die Künste der Zauberei augenfällig bewährt. Der lykische König sitzt auf einem Sessel daneben; in reichen Mantel gehüllt und am greisen Haar mit einem Stirnband geschmückt, stützt er den linken Arm auf einen Stab und sieht erwartungsvoll dem Ausgange des Wunders zu. Neben ihm steht Medea, deren hoher Kopfputz, dem Kalathos ähnlich, die asiatische Tiara (welche Medea sonst oft trägt) ersetzt, vielleicht mit Bezug auf die oft ähnlich geschmückte Mondgöttin, in deren Dienste sie zauberte. Die Bewegung ihres linken Armes scheint dem Widder im Kessel Mut zu machen, daß er sich heraus nützen möge; mit ähnlich erhobenen Armen stehen zwei reich geschmückte Jungfrauen ihr gegenüber: ohne Zweifel Antinoe und Asteropeia. (Paus. VIII, 11, 2), die Töchter des Pelias, welche das Wunder in grausamer Täuschung frohlockend begrüßen.« — Auf einer andern Vase mit der Aufkochung zeigt die Rückseite Pelias dasitzend, Medea ihm Mut einprechend, die Tochter beratend (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 157, 3, 4). Ein andermal sehen wir Medea mit dem Schwerte neben dem Kessel zum Opfer bereit stehen; gegenüber Pelias von seinen Töchtern beredet steht soeben auf, um das Wagnis zu versuchen. Auf dem Gegenbilde der Vase Dienerinnen mit dem Bocke, Zauberkästchen und Opfergerät; im Innern der Schale Medea vor Pelias stehend (Arch. Ztg. 1846 Taf. 40). Auf einem cornetanischen Gefäße schreitet der greise Pelias nach Aufforderung der Töchter zur Verjüngungskur (Annal. Inst. 1876 tav. F).

In höchster Einfachheit und Schönheit wird aber die Vorbereitung, nicht die Schlachtung selber dargestellt auf einem Relief griechischer Arbeit im Lateran, von dem eine besser erhaltene, aber in der Ausführung verflachte Replik in Berlin vorhanden ist. (Eine gute Vorlage zur Abbildung fehlt leider bis jetzt.) Rechts und links von einem Dreifuß mit Kessel stehen die beiden Peliden, deren eine,

durch thessalische Tracht charakterisiert, den Kasten mit Zaubermitteln haltend herantritt, während die andre den Kessel zurechtstellt. In der Mitte steht Medea mit dem bloßen Schwerte in der Hand, das Haupt ein wenig neigend, auf den rechten Moment gespannt. Das Relief stimmt in den Maßen, der Formenbehandlung und der zurückhaltenden Beschränkung der Handlung noch überein mit dem unter »Orpheus« Abb. 1317. Vgl. über die Deutung Friederichs, Bausteine N. 494; Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1881 hist.-phil. Kl. 2, 95 ff.; über die Berliner Replik Conze in Festschriften für E. Curtius 1884 S. 197 ff., woselbst Taf. II kleine photographische Abbildungen; größere Böttigers Amalthea Bd. I Taf. 4. Arch. Ztg. 1873 S. 134 ff. wird ein pompejanisches Wandgemälde besprochen; vgl. Heibig N. 1261b).

Ganz vereinzelt steht das Bild eines etruskischen Spiegels, die Verjüngung des Aison, Vaters des Jason, durch einen Zauberspruch in der Schale dargeboten von Metvia unterm Beistande der Menrva; abgeb. Mon. Inst. XI, 3 n. 7. Über die Sage vgl. Ovid. Met. VII, 159 ff. 285; Schol. Arist. Equ. 1321.

Die nach des Pelias Tode zu seinen Ehren gefeierten Leichenspiele, ein oft erwähntes Thema alt-epischer Poesie, wurden auch in der Kunst verherrlicht. Am Kasten des Kypselos waren sie weitläufig dargestellt (Paus. V, 17, 4). Ziemlich seiner Beschreibung entsprechend finden wir sie auf einer großen Vase aus Caere: ein Wagenrennen mit sechs Viergespannen, Wettrennen zu Pferde, Ringkampf und Kampfrichter (abgeb. Mon. Inst. X, 4, 5; dazu Annal. 1874 p. 92 ff.). [Bm]

**Pelops.** Der Mythos von dem Tantalossohne Pelops, dem Lieblinge des Poseidon, der aus Lydien nach Pisa in Elis kam und um des wilden Oinomaos Tochter Hippodameia freierend den Schwiegervater im Wagenrennen durch Trug zu besiegen wußte, ist bei Homer schon leise angedeutet (B 10 πᾶσι τινι, der Rossetummler), entwickelt bei Pindar (Ol. I), freilich ohne Andeutung der Bestechung und List des Mytilos. Aber erst die Tragiker spannen das romantische Element der Sage zur vollen Wirkung aus, indem sie auch des Mytilos schmähliches Ende berühren. — Von Kunstwerken, die in den Kreis der Sage fallen, ist das bedeutendste und wohl einzige statuarische, die große Gruppe des Ostgiebels am Zeustempel zu Olympia, schon oben Abb. 1272 gegeben. Übrigens kennen und besitzen wir nur darauf bezügliche Vasengemälde und späte Reliefs auf Sarkophagen und etruskischen Aschenkisten, letztere von nicht immer sicherer Deutung (vgl. Arch. Ztg. 1853 S. 33 ff., 1855 S. 81; Annal. 1864 u. 1876). Wenn wir dem historischen Verlauf des Mythos folgen, so begegnen uns zuerst einige Vasenbilder, nach denen wir zwischen Pelops und Poseidon ein ähnliches, doch wenig aus



gebildetes Verhältnis annehmen müssen, wie es zwischen Ganymedes und Zeus in Poesie und Kunst sehr gefeiert war. Übereinstimmend mit Pindar beschreibt Philostr. I, 30 ein Gemälde, wo auf das Gebet des Pelops Poseidon ein Viergespann für den Geliebten aus dem Meere aufsteigen läßt. Darauf tritt Pelops als Freier der Hippodameia auf, hier wie fast überall kenntlich durch seine phrygische Tracht und mehrmals dem Paris zum Verwechseln ähnlich. So finden wir ihn vor der thronenden Braut stehend, in Gegenwart von deren Mutter Sterope, im Hintergrunde Hermes und Zeus. Die Übereinkunft der Liebenden und die Bestechung des treulosen Myrtilos zeigt ein großes Vasenbild Mon. Inst. IV, 30; wir sehen das Grab der getöteten Freier, davor einen Altar, an welchem Pelops mit Myrtilos vertraulich

großes Relief der Lade des Kypselos in Olympia (Paus. V, 17, 3), wo Pelops mit Flügelpferden fuhr. In abgekürzter Form sehen wir zuweilen nur dieses Liebespaar auf einem Viergespann, wie im hochzeitlichen Aufzuge und der Tracht wegen schwer von Paris mit Helena zu scheiden. Am Halse der Archemorosvase (vgl. oben S. 114) jagen sie auf dem Zweigespann, über ihnen schwebt ein Eros mit Bändern, hinter dem Wagen läuft ein Haschen als aphrodisisches Symbol. Darnach kommt der verfolgende Wagen mit dem gerüsteten Oinomaos, der schon die Lanze zückt, und dem phrygisch gekleideten Myrtilos; das Fehlen des Radnagels ist deutlich bezeichnet. Auf dem von Philostr. I, 17 beschriebenen Bilde steht Hippodameia hochzeitlich gekleidet, Pelops führt weiße, Oinomaos schwarze Rosse; die ganze



1395 Pelops und Hippodameia als Sieger. (Zu Seite 1204.)

verhandelt. Der letztere hält nach der Weise des griechischen Kunstausspruchs das Wagenrad in der Hand, dessen Nagel er verspricht herauszuziehen, damit Oinomaos bei dem Wettfahren schmächtig zu Falle kommen muß. Hippodameia und Sterope gegenüber, im oberen Felde der hilfreiche Hermes mit der Siegespalme in bezug auf die von diesem Anlaß ausgehenden Kampfspiele vollenden das Bild. Noch größer und schöner eine ähnliche Darstellung Mon. Inst. V, 22, wo aber in der oberen Reihe Aphrodite und die Ortsnymphe Olympia erscheinen. Auf anderen Vasen finden wir das Opfer dargestellt, durch welches die Freier mit Oinomaos den Vertrag eingehen, dem zufolge sie von ihm erteilt den Tod erleiden. Am häufigsten ist natürlich das Rennen selbst dargestellt und zwar sowohl der Moment des Abfahrens wie der Sturz des Königs. Meistens finden wir hier Hippodameia neben Pelops auf dem Wagen, denn die Arglist des Königs wollte den Freier durch ihr Beisein verwirrt machen. So schon auf dem

Schilderung deutet auf ein großes Prachtgemälde. Bei Philostr. iun. 9 wird der Augenblick vor der Abfahrt geschildert, als Oinomaos seinem Vater Ares noch opfert, aber die tödliche Lanze schon auf dem Wagen bereit liegen hat; daneben steht Eros und sägt die Achse des Gefährtes ab. Um das Gespann des Pelops aber fliegen die Schatten (εἰδωλα) der getöteten Freier. — Szenen des vollführten Verrats und der Katastrophe des Oinomaos stellen nur spätere Reliefs dar, und zwar wird nicht nur, wie meist auf Sarkophagen, der ganze Mythos in mehreren Szenen vorgeführt, sondern die ganze Darstellung förmlich wie eine römische Circusfahrt arrangiert. Auf einem Pariser Sarkophage (abgeb. Arch. Ztg. 1855 Taf. 79, 2) sehen wir links den thronenden Oinomaos im Gespräch mit Pelops, der seine Werbung anbringt; ebenso auf einem Neapler Exemplare mit der interessanten Besonderheit, daß des Pelops Begleiter (in römischer Kriegertracht) die mit den Köpfen der getöteten Freier geschmückte Thüre (so auch Philostr.





im 9) bedenklich unschauen. Das Mittelbild zeigt die beiden Viergespanne: vorn das des Pelops, über dem eine kranztragende Figur erscheint, während unter den Pferden die Ortsnymphe liegt, auf einen Blumenkorb gestützt, daneben eine Urne mit Siegespalmen zur Verteilung (auf der Neapler Replik oben sogar noch ein Tubablaser zur Verkündigung des Sieges); dahinter die Rosse des Oinomaos, der selbst aus Raumnöth unter den Tieren liegt, daneben jammern die Diener. Dem Viergespann des Pelops eilt noch ein Reiter voraus, ebenfalls in Übereinstimmung mit den Circusdarstellungen, und daneben schauen aus einem Bogenfenster (wie auch sonst) drei Figuren dem Wettrennen zu. Die dritte Scene stellt die Heimführung der von ihrer Mutter oder Aume geleiteten Braut dar, wobei ein Eros dem Bräutigam voranschreitet; noch deutlicher ist der Neapler Sarkophag, wo statt dessen das Paar in zärtlicher Umarmung sich küßt. Noch weiter in der römischen Inszenierung des Wettfahrens geht ein in Mons in Belgien gefundener Sarkophag (Arch. Ztg. 1836 Taf. 80). — Des Oinomaos Sturz auf einer Vase Annal. 1874 tav. HJ.

Die Flügeltrosse Pindars finden wir zwar nirgends auf Kunstwerken; doch jagt Pelops über das Meer nach Lydien zurück mit der Braut, wie Eur. Orest. 989 ff. schildert und auch Cic. Tusc. II, 27, 67 (*sequi Pelopis illi Neptunii, qui per undas currus suspensos rapuisse dicuntur*) annimmt. So sehen wir auf einer schönen Vase von Arezzo (Abb. 1395 auf S. 1203, nach Mon. Inst. VIII, 3) das Paar im Siegessechneck dahinsausen, im Hintergrunde Lorbeerbäume, auch ein (vorn verstümmelter) Delphin zur Andeutung der eben beginnenden Meerfahrt. Pelops, der den Sturmwind der Rosse kaum zügeln kann, ist lorbeerbekrönt als Sieger und als Bräutigam, sein langes Haar flattert im Winde; er ist griechisch gekleidet in gesticktem Chiton und verzierter Chlamys. Vor ihm steht Hippodameia in kurzärmeligem Chiton und Obergewand mit wallendem Schleier, stolz ausschauend und nur leicht staunend über das Wunder der Meerfahrt, die Hand erhoben. Vor ihr zwei Tauben, Aphroditens Vogel. — Der Verrat des Myrtilos führt zum bösen Ende. Ihm war von Hippodameia Liebesgenuss zugesagt; aber als er sie küssen will, stürzt ihn Pelops ins «rauschende» myrtilische Meer an der Küste von Euböia (*μυρτιάς* von *μύρα*). Ein prachtvolles Vasenbild aus Capua (abgeb. Mon. Inst. X, 25) stellt das Brautpaar vor übers Meer fahrend; seeben stürzt der frevelnde Verräter rücklings hinab in die Flut, oben schwebt eine großgefögelte Erinys mit dem Schwerte, welches sie drohend über dem Ahnherrn des unseligen Pelopidenhauses schwingt. Denn des Myrtilos Tod war dessen erste Schuld (vgl. Soph. El. 504 ff.; Paus. II, 18, 2; V, 1, 5).

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß in der Rennbahn zu Olympia an der Zielsäule sich ein ehernes Bild der Hippodameia befand, welche im Begriff war, ihrem Pelope eine Siegerbinde um die Schläfe zu legen (Paus. VI, 20, 10). [Bm]

**Pentheus.** Pentheus bedeutet: der Wehklagende und ist allem Anschein nach ursprünglich Dionysos selber, der Gott der blühenden Vegetation, die im Winter von tobenden Stürmen zerrissen wird. Gleich dem Thraker Lykurgos aber wird er dann (durch irrige Deutung der für ihn begangenen Fei) als der Gegner und Widersacher des Frühlingsgottes gedacht, welcher den Tod verdient hat und erleidet. Im thebanischen Dionysosdienste war das von den attischen Tragikern ausgebildete Märchen entstanden, daß der wilde König Pentheus gegen die Feier des jungen Gottes eifert und indem er sie zu stören sucht, von den rasenden Maitaden zerrissen wird. In Euripides Bakchen versteckt sich der König auf einer Fichte, um die Festfeier zu belauschen, und



als ihn die von göttlichem Wahnsinn erfüllten Weiber entdecken, fordert seine eigne Mutter Agaue, die ihn für ein wildes Tier (Löwen oder Eber) ansieht, zu seiner Zerstückelung auf und schwingt wie im Triumph das abgerissene blutige Haupt ihres Sohnes. Auf diese Tragödie und die nicht erhaltene Trilogie des Aischylos als Quelle lassen sich außer dem bei Philostratos I, 18 beschriebenen Gemälde auch alle erhaltenen allerdings nicht bedeutenden Kunstdarstellungen zurückführen, wie Jahn (Pentheus und die Mainaden, Kiel 1841) nachgewiesen hat.

Auf einer Münchener Vase (N. 897, hier Abb. 1396, nach Jahn a. a. O. Taf. 2 a) finden wir die Einleitung zu der Wahnsinnthat der Weiber, den Augenblick dargestellt, wo Pentheus in seinem Versteck entdeckt und mit einem Angriff bedroht wird. Er ist hier nicht, wie bei Euripides, auf einem Baum gestiegen, sondern hat sich in einem Dickicht, welches durch zwei Bäume bezeichnet ist, zu verbergen gesucht.

Blick, daß sie Pentheus noch nicht gesehen hat, ebenso die dritte mit Thyrsos und Tympanon, hinter welcher eine Säule den Palast oder die Stadt andeuten soll, wo der Festzug herkommt. Von der andern Seite nahen sich dem Pentheus gleichfalls drei Mainaden in raschem Laufe. Die erste schwingt ein in rasender Wut zerrissenes Rehkalb in den Händen, ein oft wiederholtes Motiv (vgl. oben S. 848 u. Abb. 929). Ihr folgt eine Thyrsoschwingerin, welche zugleich mit dem Thyrsos in der linken Hand den linken Fuß hebt, ähnlich wie Bakchos befiehlt (Eur. Bacch. 943 f.), mit der rechten Hand den Stab fassend den rechten Fuß zu schwingen. Die Reihe schließt eine Bacchantin, welche im Tanze ihr Gewand in bauschendem Bogen über dem Haupte flattern läßt, ebenfalls ein beliebtes Motiv, z. B. auch bei Nereidenzügen.

Einen Fortschritt der Handlung zeigt ein anderes Vasenbild (Wieseler, Denkm. II, 436), wo Pentheus flieht, aber von einer Frau, die für Agaue zu halten



1397. Pentheus wird zerrissen.

Plötzlich entdeckt, hat er noch in knieender Stellung zur Abwehr die Chlamys als einen Schild um den linken Arm gewickelt, wie man so oft auf Denkmälern sieht und es auch Schriftsteller erwähnen (vgl. Caes. B. Civ. I, 75: *sinistras sagis involunt*; Liv. 25, 16, 21: *paludamenta circa laevum brachium intorto*; Petron. 80: *intorto circa brachium pallio composui ad proclaudendum gradum*; Pausanias: *curram liquit, chlamyde contorta clipeat brachium*). Denn den Pentheus, wie in der Dichtung, Weiberkleider anziehen zu lassen, damit er ungesehen dem Feste beiwohnen könne, würde auf den Bildwerken der Deutlichkeit geschadet und zugleich den schönen Kontrast vernichtet haben. Auf dem Kopfe trägt er den bolotischen Helm (κορυή) wie Kaelmos Abb. 822 S. 770. Von dem umgebenden Chor der Frauen hat die vorderste, welche die Fackel hält, den Frevler erblickt und eilt auf ihn zu. Ganz ähnlich schlug bei Aischylos die Mutter Agaue mit einer Fackel auf den Sohn ein. Die folgende Bacchantin, welche das Rehkalb (καριό) um den linken Arm geschlungen hat und in der Rechten ein Schwert führt (wie nicht selten), zeigt durch ihren gen Himmel gerichteten

Blick, daß sie Pentheus noch nicht gesehen hat, ebenso die dritte mit Thyrsos und Tympanon, hinter welcher eine Säule den Palast oder die Stadt andeuten soll, wo der Festzug herkommt. Von der andern Seite nahen sich dem Pentheus gleichfalls drei Mainaden in raschem Laufe. Die erste schwingt ein in rasender Wut zerrissenes Rehkalb in den Händen, ein oft wiederholtes Motiv (vgl. oben S. 848 u. Abb. 929). Ihr folgt eine Thyrsoschwingerin, welche zugleich mit dem Thyrsos in der linken Hand den linken Fuß hebt, ähnlich wie Bakchos befiehlt (Eur. Bacch. 943 f.), mit der rechten Hand den Stab fassend den rechten Fuß zu schwingen. Die Reihe schließt eine Bacchantin, welche im Tanze ihr Gewand in bauschendem Bogen über dem Haupte flattern läßt, ebenfalls ein beliebtes Motiv, z. B. auch bei Nereidenzügen.

Einen Fortschritt der Handlung zeigt ein anderes Vasenbild (Wieseler, Denkm. II, 436), wo Pentheus flieht, aber von einer Frau, die für Agaue zu halten ist, am Arm ergriffen und mit dem gedickten Schworte bedroht wird, wobei die Rückseite der Vase in reichem Kontrast den Dionysos in seliger Ruhe darsitzend zeigt, wie er von einer Frau mit Wein bedient wird und dem Flötenspieler eines Satyrs zuhört. Mehrere Marmorreliefs sodann von griechischer Erfindung, aber leider sehr beschädigt und von mittelmäßiger Ausführung, von denen wir dasjenige im Palast Gustiniani nach Wieseler II, 437 wiederholen (Abb. 1397), stellen die eigentliche Zerreißung dar. Der Unglückliche ist hier zu Boden gestürzt, vier Weiber umringen ihn. Eine sucht ihm das rechte Bein, die andre den linken Arm auszureißen, während die zwei übrigen ihre Angriffe gegen den Kopf richten. Zugleich heißt ein von Dionysos gesendeter Panther (der oftmals bei andern Kämpfen den Gott selbst unterstützt) ihn grimmig am linken Bein. Von links her stürmt noch ein Weib in Jägertracht, mit enthülfter Brust und flatterndem Obergewande, eine Eriny oder die Raselei (Αἰρεσι); a. unten: Personifikation c. Die vollständig bekleidete Frau hinter ihr, welche sich in der milden Haltung einer Trauernden an den Felsen lehnt, wobei aus einer Urne über



ihrem Haupte Wasser strömt und eine Schlange ihren Leib umwindet, wird für eine Quellnymphe erklärt, von Jahn für Dirke (s. Art.). Auf der rechten Seite des abgebrochenen Reliefs erscheint noch ein Gespann von Kentauern, der eine mit der Leier, der andre die Flöte spielend, welche den Wagen des Dionysos ziehen, und neben ihnen ein Satyr, der in die Ferne schaut (vgl. oben S. 589). Der triumphierende Gott nahet seinen siegreichen Bekämern.



In sehr gedrängter Darstellung wird auf einer geprosten Thonschale Pentheus niedergestürzt von einem Panther zerfleischt und zugleich von nur einer Frau mit dem Thyrsos bedroht, die soll der eben erwähnten Eriny gleich gekleidet ist. Diese erklärt Dilthey Arch. Ztg. 1874 S. 83 ff. für die eben erwähnte auf Eur. Bacch. 977 ff. weisende Lyssa.

Auch die Mutter des Pentheus, Agave, welche als verrückte Bacchantin das abgeschnittene Haupt des Sohnes und ein Schwert in den Händen hält, findet sich auf einem Altarrelief (Jahn a. a. O. Taf. 3c), ganz wie bei Horat. Sat. II, 3, 303. Einen ähnlichen kleinen Marmoraltar geben wir in Abb. 1398, nach Combe, *Ancient marbles* I, 3, 1. [Bu]

#### Pergamon \*).

##### Skizze der Landschaft.

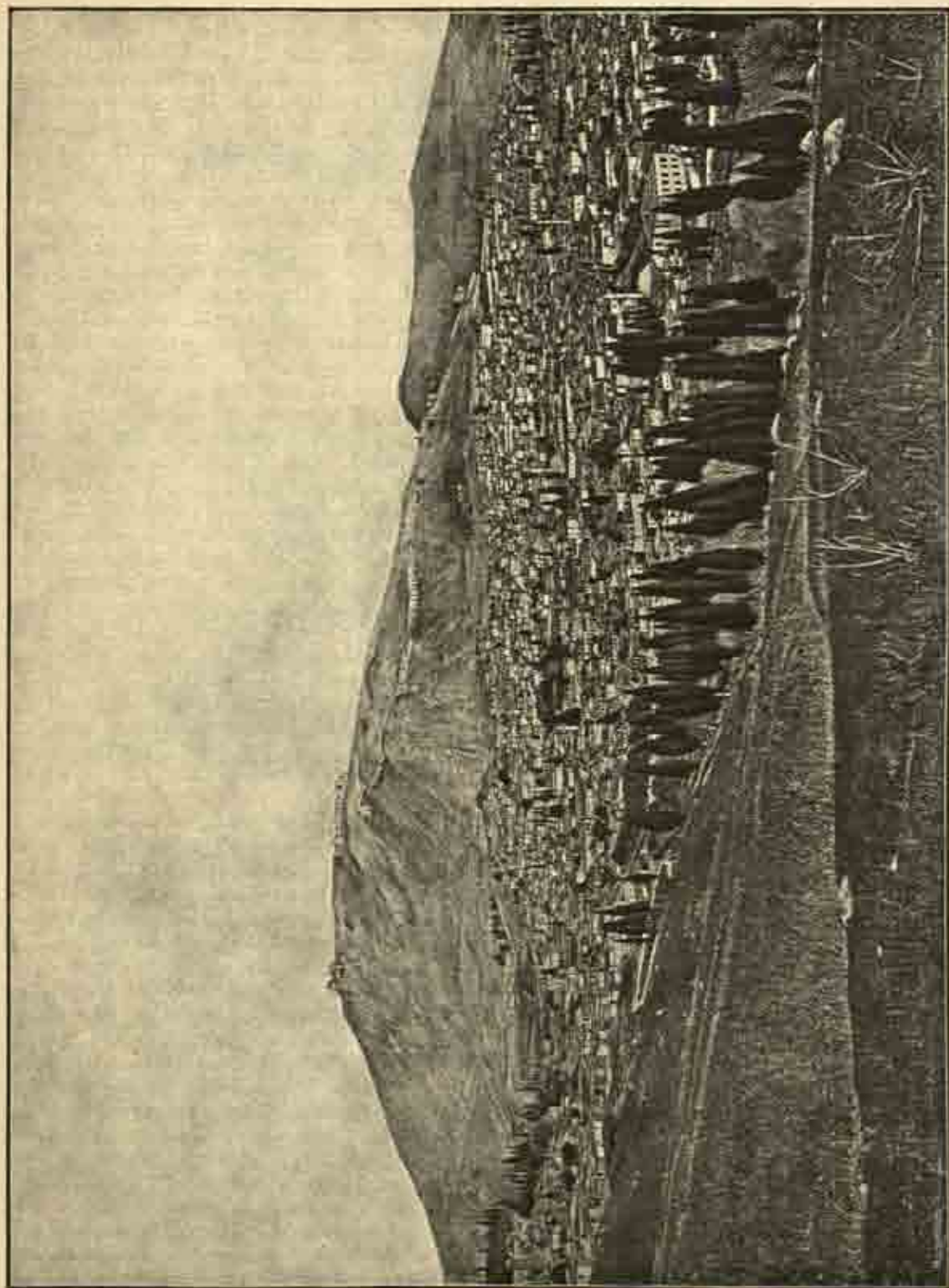
Die Hochplateaus, welche das Innere von Kleinasien einnehmen, werden von dem westlichen Küstenlande durch Gebirgsmassen getrennt, die hart bis an das Ufer des Ägäischen Meeres herantreten und in zahlreiche Halbinseln oder vorgelagerte Inseln auslaufen. Durchbrochen sind diese Gebirgsmassen durch die von Osten nach Westen gerichteten Thäler von Flüssen, die ihre Wasser in tief in das Festland einschneidende Meeresbassen ergießen.

\*) Die Namensform wechelt bei den Schriftstellern zwischen  $\eta$  Πέρραιος und  $\tau\alpha$  Πέρραιον (bezw.  $\tau\alpha$  Πέρραια). Erstere brauchen Xenophon (Hell. III, 1, 6), Pausanias, Dio Cassius, von den Geographen Ptolemäus und Stephanus von Byzanz und von den lateinischen Schriftstellern Cicero, letztere Polybius, Strabo, Appian, Josephus, Aelian, Plutarch, Philostratus, Jamblichus, auch Plinius. (Hesselmeyer, *Die Ursprünge der Stadt Pergamon in Kleinasien* S. 44 f.) Eine sichere Entscheidung über die größere Berechtigung der einen oder anderen Form ist nicht möglich; wir folgen daher der auch bei den griechischen Schriftstellern gebräuchlicheren Schreibart, die heute die allgemein übliche ist.

Die Küsten des Golfes von Elais (heute Golf von Tschandarlik), von Norden gerechnet des zweiten jener größeren Meeresbassen, mit der ihn nach Osten fortsetzenden Ebene, die vom Flusse Katkos durchströmt und nach ihm benannt wird, sind der Boden, auf dem die pergamentische Stammesgeschichte von Tenthras, Auge und Telephos spielt, auf dem die Herrschaft der Attaliden emporwuchs, dessen Reichtum und kommerzielle Bedeutung die Blüte Pergamons in der römischen Kaiserzeit hervorgebracht hat.

Die Quellen des Katkos (Bakir-Tschat türkisch) wurden in einer kleinen Ebene in den westlichen Ausläufern des Demirdji-Dagh, des Temnosgebirges der Alten, gezeigt (Strabo XIII, 1, 70 p. 616). Der Fluß, durch bedeutende Zuflüsse aus dem Temnos selbst verstärkt, fließt anfangs ein kurzes Stück nach Nordwesten, wendet sich dann in die erwähnte große Ebene eintretend nach Westnordwest, welche Richtung er bis zu seiner Mündung beibehält. Die Länge der Katkosebene bis zum Golf von Elais beträgt ungefähr 8 Meilen, ihre Breite durchschnittlich über eine Meile. Sie galt den Alten für den fruchtbarsten Teil der Landschaft Mysien (Strabo XIII, 4, 2 p. 624 ex.), deren natürliche Grenze gegen das westliche Lydien durch die Wasserscheide zwischen dem Katkos und dem Hermos gebildet wird. Im unteren Teil der Ebene lag Tenthrania, die mythische Hauptstadt des Landes (Strabo XIII, 1, 69 p. 615; XII, 8, 1—2 p. 571), nach der die Geographen die ganze Gegend bezeichnen.

Schiffbar ist der Katkos gegenwärtig nicht und war es auch schwerlich im Altertum. Auf der unteren Strecke erhält der Katkos seine Hauptzuflüsse aus dem nördlich von der Ebene gelegenen Berglande, das im Norden durch den Golf und die Ebene von Adramytteion begrenzt wird, im Nordosten mit der Idakette, im Südosten mit dem Temnos in Zusammenhang steht, hier die Wasserscheide bildend zwischen dem Flußgebiet des Katkos und den der Propontis zufließenden Flüssen. Dieses Gebirge, das im Altertum den Namen Pindasos geführt hat (Plinius, Nat. hist. V, 126; Pausanias II, 26, 8. Die Erklärer der Pausaniasstelle verlegen den Pindasos irrtümlich in die Gegend von Epidaurus), besteht aus zwei von Nordost nach Südwest gerichteten Bergketten, die ein fruchtbares, heute Kosak genanntes Hochthal umschließen. Die nördliche Kette, deren Hauptstock gegenwärtig Madaras-Dagh heißt, erhebt sich bis über 1200 m Seehöhe, die südliche, der Katkosebene zunächst liegende Kette ist etwas niedriger. Möglicherweise kommt der Name Pindasos der letzteren allein zu. Dieser südliche Gebirgszug endet sich im Südwesten bis zu einem nur wenige Meter über dem Meerespiegel erhabenen Sattel, über den der Weg von Atarneus (Dikeil) und dem der Insel Lesbos gegenüberliegenden Küstenlande



Das Pergamon vor den Ausgrabungen. Ansicht von Südwesten. (Zu S. 110 u. 111.)



In die Kalkosebene führt, steigt dann aber noch einmal bis zur Höhe von 750 m an und bildet da durch jene weit vorspringende Halbinsel, die den Golf von Elaia von der Meerenge von Mytilene trennt. Diese letzte Erhebung, heute Karn-Dagh genannt, ist das Kanogebirge der Alten (αι Καναί und η Κόνη, Strabo XIII, 1, 68 p. 615).

Von dem Hauptkamme des Pindassos zweigen sich nach Süden mehrfach Vorgebirge ab, die durch tiefe Thalschluchten von einander getrennt sich allmählich abdachend in die Kalkosebene verlaufen. Der äußerste felsige Vorsprung eines dieser Vorgebirge, das, bevor es in die Ebene übergeht, noch einmal mächtig ansteigt, etwa drei Meilen von dem Meere entfernt, trägt die Überreste der Burg und Oberstadt von Pergamon, während südwestlich davon am Fuße die Ruinen der antiken Unterstadt in und um die Häuser des modernen Bergama zerstreut liegen.

Die Burghöhe, deren aus Trachyt bestehende Felsen bis 310 m über dem Meere (ungefähr 270 m über der Ebene) ansteigen, wird östlich und westlich umschlossen von den Thälern zweier Flüsse, die aus dem Pindassos hervorkommend hier dicht bei einander die Ebene erreichen und dann in vielfach verzweigtem Laufe, aber ohne sich zu vereinigen, dem Kaikos zulleiten. Wie im Altertum, so heisst noch heute der westliche Fluß, der die Unterstadt durchfließt, Selinus, der östliche, der das Stadtgebiet nur berührt, Ketios (Plinius, Nat. hist. V, 125: *Pergamum quod intercat Selinus, proficit Cetus profusus Pindaso monte*, Strabo XIII, 1, 70 p. 615: Κήτιος, ξευαππιδες ποταμοί. — ΙΗΤΙΟC oder ΙΗΤΕΙΟC und ΚΕΑΙΝΟΥC (oder ΚΕΑΣΙΝΟΥC: Beischrift auf pergamenischen Münzen des Marc Anrel, Mionnet, Suppl. V, 442 N 1012; auch II, 602 N. 583 ist nach dem Berliner Abguß ΚΕΑΙΝΟΥC, nicht ΚΕΑΙΝΟC zu lesen). Nach beiden Einflüssen fällt die Burghöhe sehr steil ab, im Norden trennt sie ein tiefer Sattel von dem Muttergebirge, nur auf der Südseite senkt sich der Berg mehr allmählich in breiter Abdachung nach der Ebene. Der Abhang bleibt aber auch hier noch immer so steil, daß er ohne gebahnten Weg nur mit Mühe zu erklimmen ist. Von Norden und Süden gesehen hat daher die Höhe die Form eines abgestumpften Kegels (Strabo XIII, 4, 1 p. 623: ἐστὶ δὲ στρογγυλὴ τὸ ὅρος εἰς ὅσων κορυφῇ ἀπολήγον), während von der Ost- und Westseite betrachtet der Berg sich mehr als ein langgestreckter nach Süden geneigter Rücken darstellt. Vgl. die Ansicht von Südwesten, Abb. 1399 (nach »Altortümer von Pergamon« II Taf. 1), und die Westansicht in der Skizze Abb. 1400.

Durch diese ausgezeichnete Lage ist die Feste von Pergamon der die ganze Kalkosebene und selbst die Küsten des Golfes von Elaia beherrschende Punkt

(ἐστὶ δὲ τὰ ἡγεμονία πρὸς τοὺς τόπους τοὺς τὸ Πέργαμον, Strabo XIII, 4, 1 p. 623), und es ist ein interessantes Beispiel für den jede natürliche Entwicklung hemmenden Einfluß des Perserreiches, daß die Stadt erst in hellenistischer Zeit begonnen hat, die Herrschaft über das fruchtbare Flußgebiet auszuüben und damit den Grund zu einem außerordentlich schnellen Emporblühen zu legen. Elaia, im Altertum der natürliche Exportplatz des Landes, dessen Ruinen südlich von der Mündung des Kaikos an dem jetzt versandeten, innersten Zipfel des Golfes erhalten sind, erscheint seit der Gründung der pergamenischen Herrschaft immer nur als der von Pergamon abhängige Hafenort (Ελαίαν λιμένα ἔχοντα καὶ ναυσταθίον τῶν Ἀρτολικῶν βασιλέων, Artemidor bei Strabo XIII, 3, 5 p. 622: Πέργαμον ἐνέμον, Strabo I, 67 p. 615). Es war mit der Hauptstadt durch eine 120 Stadien (3 Meilen) lange StraÙe verbunden.

Ebenso bildet Pergamon auch den natürlichen Vorort des nördlich an die Ebene anschließenden Berglandes. Zwei befestigte Plätze, deren Ruinen sich im Kosak unweit der über den Madaras-Dagh nach Adramyttion führenden Pässe erhalten haben, und deren Gründung in die Anfangszeit des pergamenischen Reiches zu setzen ist (Mittel der Athen. Inst. X S. 1 ff.), sind die monumentalen Zeugen dieser von Pergamon ausgeübten Herrschaft über das gebirgige Hinterland.

#### Zur Geschichte der Stadt.

Die erste geschichtliche Erwähnung von Pergamon bei Xenophon, Anab. VII, 8, 8 ff., Hell. III, 1, 6 enthält über die Lage und den Umfang der Stadt keine genaueren Angaben. Für das Verhältnis hingegen, in welchem Pergamon damals, um die Wende des 5. und 4. Jahrhunderts, zur Kalkosebene stand, ist die Episode, die Xenophon erzählt, von großem Interesse. Wir finden die Ebene im Besitze reicher Perser, die mit ihren Familien befestigte Landhäuser bewohnten, während die kleinen Landstädtchen (Tenthronia, Halissarne und Pergamon selbst) den Nachkommen griechischer Emigranten, die Darios hier angesiedelt hatte, des Damarratos von Sparta u. a., gehören. Die Griechen unter Xenophon nehmen Pergamon mit Gewalt (καταλαμβάνουσι) die Stadt hatte also vielleicht eine kleine persische Besatzung. Auf Anstiften griechischer Einwohner von Pergamon unternimmt Xenophon einen Überfall des »Thurmes« (τόπος) eines jener persischen Großen ἐν τῷ πεδίῳ, dem alsbald Assyrier, hykanische Reiter und königliche Soldner aus den benachbarten Städten (Komania, Parthendon, Apollonia) und umliegenden Ortschaften, sowie jene den Persern ergebenden Griechen zu Hilfe kommen. Erst der Zug Alexanders wird diesen Verhältnissen ein Ende gemacht haben.



Genauer sind wir über Lage und Ausdehnung von Pergamon im Anfang des 3. Jahrhunderts unterrichtet, in der Zeit, als Lysimachos die Feste zum Aufbewahrungsort seines Krugschatzes erwählte, und Philotas, den er als Kommandanten eingesetzt hatte, von ihm abfiel, um in Pergamon eine selbständige Herrschaft zu begründen. Damals war nur der höchste Teil des Berges bewohnt und befestigt: Strabo XIII, 4 § 1 p. 623: ἦν τὸ Πέργαμον Ἀσισμάχου γαστροφυλάκιον τοῦ Ἀγαθοκλέους, ἐνὸς τῶν Ἀλεξάνδρου διαδόχων, αὐτὴν τὴν ἀκρὰν τοῦ ὄρους συνοικουμένην ἔχον. Pergamon wird an jener Stelle nicht mit dem Ausdruck πόλις bezeichnet, sondern abwechselnd χωρίον, ἱερὸν, προῖον genannt. Sein Nachfolger Eumenes I. dehnt die Herrschaft über die nächste Umgebung aus (ὡς ἤδη διεδόθη τῶν κόκκων χωρίων, Strabo § 2), und noch unter Attalos I., der den Königstitel annahm, bis auf Eumenes II. war das Gebiet beschränkt auf wenige Orte μέχρι τῆς θαλάσσης τῆς κατὰ τὸν Ἐλαίην κόλπον καὶ τὸν Ἀδριατικὸν, also auf die Kalkosebene und jenes Gebirgsland, als dessen natürlichem Vorort wir Pergamon oben bezeichnen haben.

Erst unter Eumenes II. (157–159) erfahren wir von einer großartigen Bautätigkeit: κατασκεύασε δ' αὐτὸς τὴν πόλιν, sagt Strabo (p. 624), καὶ τὸ Νικηφόρων ὀνομαστέριον, καὶ ἀναθήματα καὶ βιβλιοθήκας καὶ τὴν ἐπὶ τοσούτῃ κατοικίαν τοῦ Περγᾶμου τὴν νῦν οὖσαν ἐκείνος προεφύλακτο. Offenbar war es die Erweiterung des Ortes unter Eumenes, durch die Pergamon erst zur πόλις, zur Großstadt wurde. Die Notwendigkeit, für die seit der Ausdehnung des Reiches (nach der Schlacht bei Magnesia) über ganz Vorderkleinasien natürlich mächtig anwachsende hauptstädtische Bevölkerung Platz zu schaffen, wird in erster Linie die Ausdehnung des Stadtgebietes veranlaßt haben. Andererseits muß man aus dem Ausdruck: τὴν κατοικίαν προεφύλακτο, der fügte die neuen Stadtteile aus Prachtliebe hinzu, schließen, daß auch der Wunsch, Raum zu schaffen für die Anlage von Prachtbauten, welche die Hauptstadt schmücken sollten, zur Erweiterung bzw. Verlegung des bewohnten Gebietes wesentlich mit beigetragen hat. Mit der Erweiterung der Stadt war natürlich die Anlage einer ganz oder teilweise neuen Festungsmauer verbunden. Obwohl unter Eumenes' Nachfolger Attalos II. mehrfach Feinde vor der Stadt lagen, hat doch niemand die Festung jemals ernstlich anzugreifen versucht. Das von Strabo erwähnte Nikephorion dagegen und das Heiligtum des Asklepios wurden in den Jahren 201 von Philipp V. von Makedonien und 155 v. Chr. von Prusias II. von Bithynien gänzlich verwüstet; sie müssen folglich beide außerhalb der eumeneischen Mauerlinie gelegen haben (Polybios 16, 1 u. 32, 27). Die Angabe des Aristides, der das Asklepieion als τὸ τελευταῖον τμήμα

τῆς πόλεως bezeichnet (I, 716 ed. Dindl.), kann sich also nicht auf die Zeit Eumenes' II. und seiner Nachfolger beziehen, sondern muß einem wesentlich späteren Zustande der Stadt entsprechen.

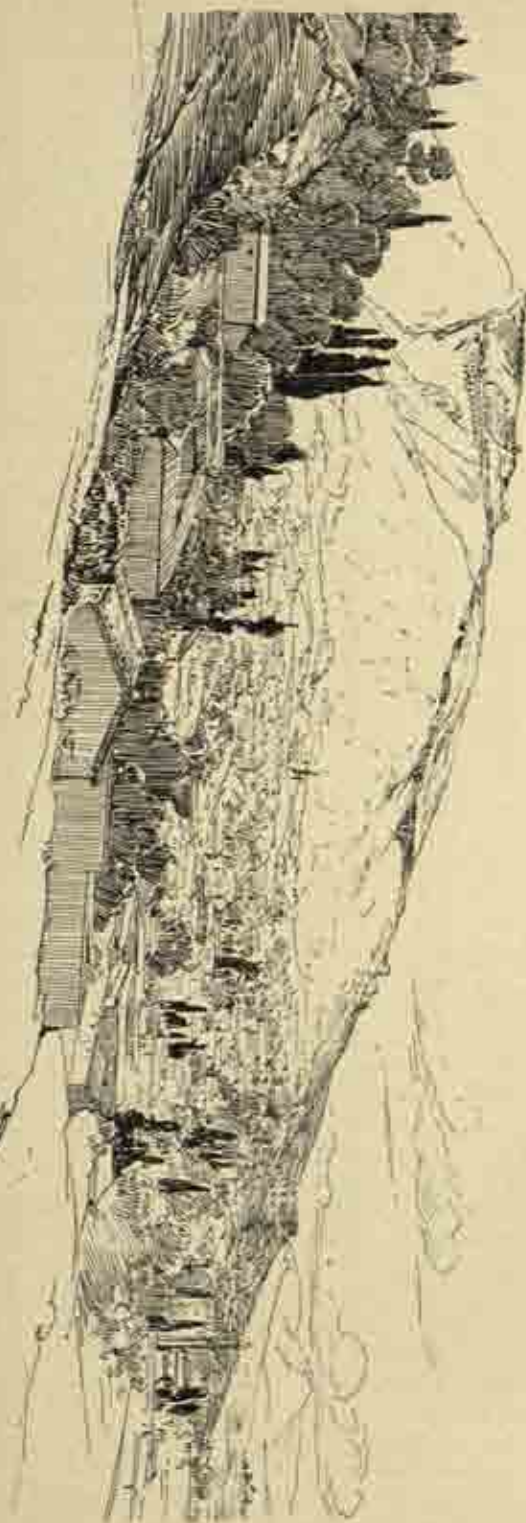
Denn auch für die Anfangszeit der mit dem Jahre 133 v. Chr. nach dem Tode Attalos' III. beginnenden römischen Epoche enthält die Stelle Strabos über Eumenes II. eine wertvolle Notiz. Wenn nämlich Strabo seine offenbar vorzügliche Quelle über Pergamon nicht ganz gedankenlos benutzt hat, so darf man aus den Worten τὴν ἐπὶ τοσούτῃ κατοικίαν τὴν νῦν οὖσαν ἐκείνος προεφύλακτο schließen, daß die Stadt von Eumenes bis auf die Augusteische Zeit namentlich hinsichtlich ihres Umfangs keinerlei bedeutende Veränderung erfahren hat.

In der Regierungszeit des Kaiser Augustus hören wir dagegen von einer bedeutenden Neugründung, die sehr wohl die Veranlassung einer Ausdehnung der Stadt gewesen sein konnte. Bereits 29 v. Chr. gestattete Augustus der Provinz Asia, ihm und der Göttin Roma zu Pergamon einen Tempel zu weihen (Dio 51, 20; Tacit. ann. 4, 37; vgl. Mommsen, Monum. Ancyrr. ed. 2 p. X). Das Augusteum von Pergamon war seitdem das Zentralheiligtum des Kaiserkultes der ganzen Provinz Asia, in dem Temenos, das den Tempel umgab, standen die Originale der Beschlüsse des Κοινὸν Ἀσίαν, der Festgemeinschaft der Provinz, nach denen die Kopien für die Caesaren der kleineren Städte angefertigt wurden (vgl. z. B. das Dekret zu Ehren des Q. Fulvius Maximus (ca. 10 v. Chr.) C/JG 3902 b). Die Pergamener nannten sich als Besitzer des Kaisertempels »erste Tempeldiener« des Kaisers, πρώτοι νεωκόροι, und seit der Regierung des Trajan führen sie offiziell (auf Münzen und Inschriften) den Titel πρώτοι δις νεωκόροι, woraus sich ohne weiteres ergibt, daß unter Trajan ein zweiter Kaisertempel, also ein Trajaneum, in Pergamon konsekriert worden ist. Durch das Verdienst des aus Pergamon gebürtigen A. Julius Quadratus (Consul suff. 93, ordinar. 105 p. Chr.) wurden in trajanischer Zeit die in Verfall geratenen älteren Bauten wieder hergestellt (Aristides I, 116 Dindl.: ἀναληφόμενος τὴν πόλιν ὅπῃ χρόνον ἐκρηκυῖαν αὐτὸ τοῦτο ὅπῃ ἔστιν ἐποίησεν; vgl. C/JG 3548 f.; Le Bas, Voyage archéol. III, 2, 1722 f.). Unter Caracalla endlich tragen die pergamenischen Münzen regelmäßig die Aufschrift: Περγαμηνῶν πρώτων τρις νεωκόρων und einzelne Exemplare führen drei Tempel neben einander im Bilde (Mionnet II, 612 N. 636 f.; Suppl. V, 400 N. 1108 f.). Neben dem Augusteum und dem Trajaneum gab es also im 3. nachchristlichen Jahrhundert noch einen Tempel des M. Aurelius Antoninus Caracalla.

Über die Lage der drei Kaisertempel und über die Ausdehnung der Stadt in der römischen und spätrömischen Zeit fehlt es an Nachrichten aus dem



1400 Pergamon durch den Aischeneichen. 1890. Ansicht von Westen (vom griechischen Theater aus). (Zu Abb. 1401.)



Altertum. Nur soviel ergibt sich aus den Worten des Plinius (V, 126): *Pergamum quod intermeat Selinus*, dafs die Stadt von der Höhe, auf der die Anfänge in vorgriechischer Zeit gelegen hatten, allmählich herabgerückt war bis über das westliche Flussthal hinweg, wobei leicht das Asklepeion in das Stadtgebiet mit hineingezogen worden sein kann, wie es in der Zeit, die Aristides mit seinem Ausdruck *τὸ τελεστέριον τῆς πόλεως* im Auge hat, der Fall gewesen zu sein scheint. Die monumentale Überlieferung bestätigt diesen Sachverhalt vollkommen.

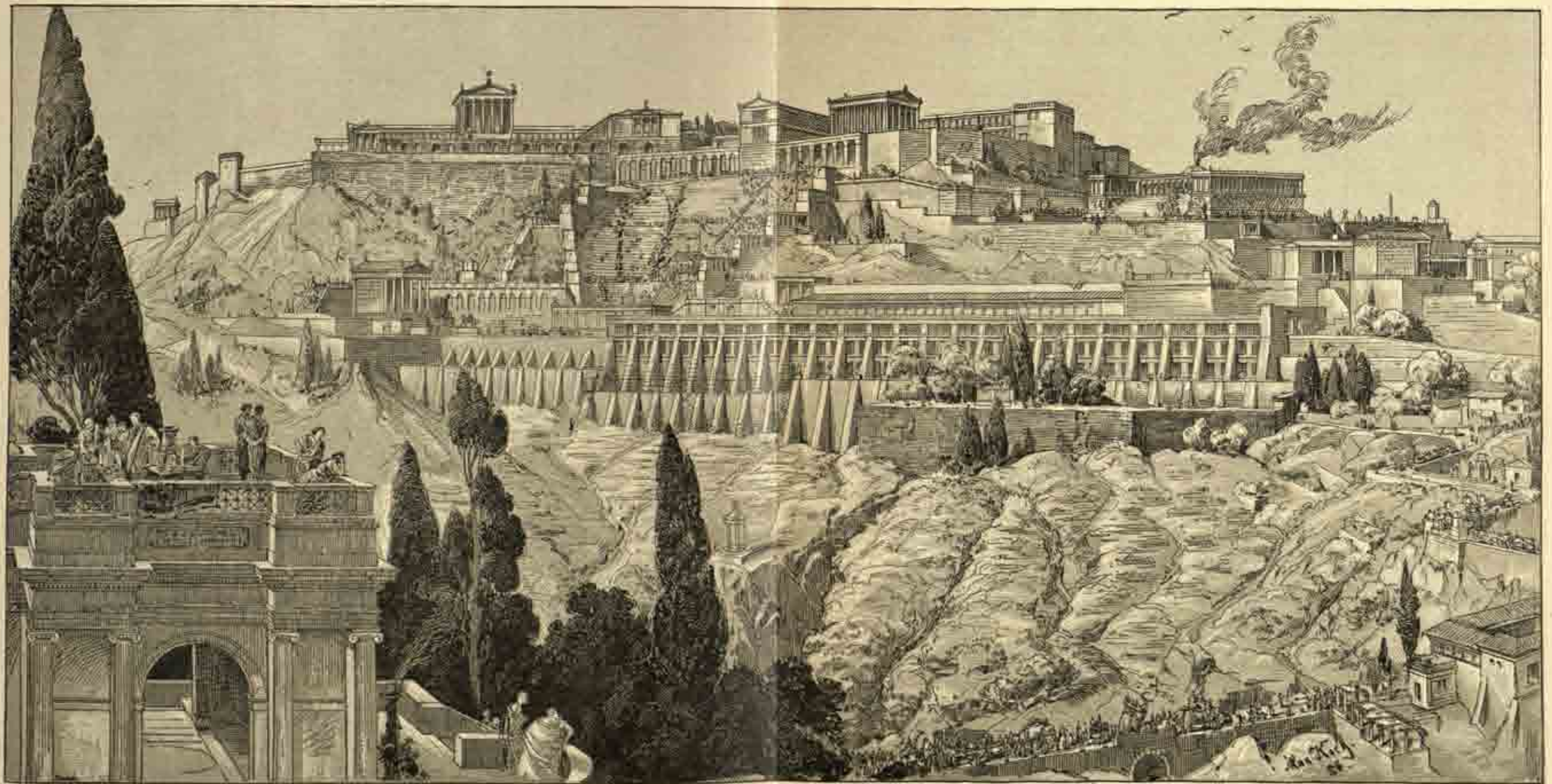
#### Ausgrabungen. Neuere Litteratur.

Hinsichtlich der römischen Stadt hatten bereits die Angaben von älteren Reisenden, namentlich von Texier (*Description de l'Asie mineure* I, 216 ff.), vor allem aber die erste genauere Aufnahme von Pergamon durch Humann im Jahre 1871 und die Untersuchung und Verzeichnung der über dem Boden sichtbaren Ruinen durch Curtius und Adler (*Beiträge zur Geschichte u. Topographie Kleinasiens*, Abt. III, d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1872) die lückenhafte litterarische Überlieferung in welcher Weise vervollständigt. Von der Lage und dem Umfang der griechischen Stadt, sowie von den Bauwerken der Königszeit war es indessen unmöglich, sich auch nur entfernt eine klare Vorstellung zu bilden. Erst die von der preussischen Regierung seit 1876 unter der Leitung von Conze und Humann und unter der technischen Beihilfe von Bohn u. A. unternommenen Ausgrabungen haben das topographische Bild der alten Stadt in den verschiedenen Epochen ihres Bestehens, besonders in der Königszeit, allmählich immer klarer hervortreten lassen und die monumentalen Schöpfungen der Attaliden der Jahrtausende langen Vergessenheit und der immer weiter fortschreitenden Zerstörung entrissen.

Das Unternehmen, das zur Zeit noch nicht abgeschlossen ist, begann mit der Entdeckung des Prachtbaus eines dem Zeus geweihten Altars, dessen Überreste auf einer Terrasse südlich unter der Kuppe der Burghöhe bloßgelegt wurden (vgl. Abb. 1401). Die Entdeckung der Skulpturwerke, die einst diesen Altarbau geschmückt haben und zum großen Teil in einer unterhalb des Altars sich hinziehenden byzantinischen Mauer verbaut waren, und ihre Überführung nach Berlin waren der erste glänzende Erfolg der Ausgrabungen. Zugleich mit der Untersuchung des Altars wurde die Aufdeckung einer Tempelruine begonnen, die unmittelbar unter der höchsten Spitze des Berges gelegen von früheren Reisenden für das Heiligtum der pergamenischen Stadtgöttin Athena gehalten worden war. Die Ausgrabungen ergaben, dafs jener erst in römischer Kaiserzeit entstandene Bau zum Zwecke des Kaiserkultes gegründet gewesen sein müsse (*Augusteum* auf Abb. 1401). Das Atheum-







1407. Ansicht der Oberrinde von Pergamon von Westen. Rekonstruktion. (Nach dem Berliner Pergamonpanorama von A. Kipfer und M. Koch.)





heiligtum wurde vielmehr auf einer südöstlich von jener römischen Anlage, um etwa 2 m tiefer gelegenen Terrasse entdeckt, vollständig ausgegraben und durchforscht. Das Resultat dieser mühevollen Arbeit war, daß sich das Heiligtum in allen Teilen fast vollständig wieder konstruieren ließ. Bei der Untersuchung des Terrains südlich vom Altarplatz ergaben sich sichere Anhaltspunkte zur Bestimmung des Marktes der Königszeit in einer vierten, scharf umgrenzten Terrassenanlage, auf deren Westseite sich die Ruine eines kleinen wahrscheinlich einst dem Dionysos geheiligten Tempels vorfand. Auch die Rekonstruktion dieses Baues gelang im wesentlichen vollkommen. Zur gleichen Zeit mit diesen Entdeckungen kamen an dem steilen Westabhang unterhalb des Athenaheligtums die Stufen eines gewaltigen Theaters zum Vorschein, dessen Hofeinfahrt alsbald in Angriff genommen ward. Seine Bühne wurde gesucht und gefunden auf einer durch gewaltige Stützbauten künstlich geschaffenen Terrasse, die unterhalb des Dionysostempels beginnend sich bis zum Felsenhang unter dem Caesartempel hinzieht. Bereits im Anfange der Ausgrabungen war es gelungen, auf dem nördlichsten Vorsprunge der Burg die Stätte eines Tempels der Julia nachzuweisen, und Grabungen auf der Südseite des Berges hatten zur Entdeckung eines römischen Gymnasiums geführt. Endlich lieferten die mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Untersuchungen der verschiedenartigen Überreste von Festungsanlagen nach und nach bestimmte Aufklärungen über die Ausdehnung der Stadt in den verschiedenen Epochen.

Abb. 1400 gibt eine Ansicht von Pergamon aus dem Jahre 1885 nach einer Skizze von Max Koch, auf der namentlich der Zuschauerraum des Theaters, rechts darüber (bei dem kleinen Turm) die Lage des Athenatempels deutlich hervortritt.

Während der Ausgrabungen ist wiederholt über die gewonnenen Resultate berichtet worden, und wiewohl die Arbeiten selbst noch immer im Gange sind, liegt doch bereits ein Band der abschließenden Publikation vor. Wir ziehen diese amtlichen Veröffentlichungen in der Reihenfolge auf, in der sie erschienen sind. Conze, Akademievortrag über Pergamon, Monatsberichte der kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1880 S. 135–146. — Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling und Raschdorff, »Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon«, Vorläufiger Bericht, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen 1880, I, 127–224. — Bohn, »Der Tempel der Athena Polias«, Abhandl. d. kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1884. — Conze, »Über die Zeit der Erbauung des großen Altars zu Pergamon«, Monatsberichte 1881 S. 869–876. — »Beschreibung der Pergamon. Bildwerke«, mitl. Katal. d. kgl. Museen zu Berlin (7. Aufl., 1885). — Conze, Humann,

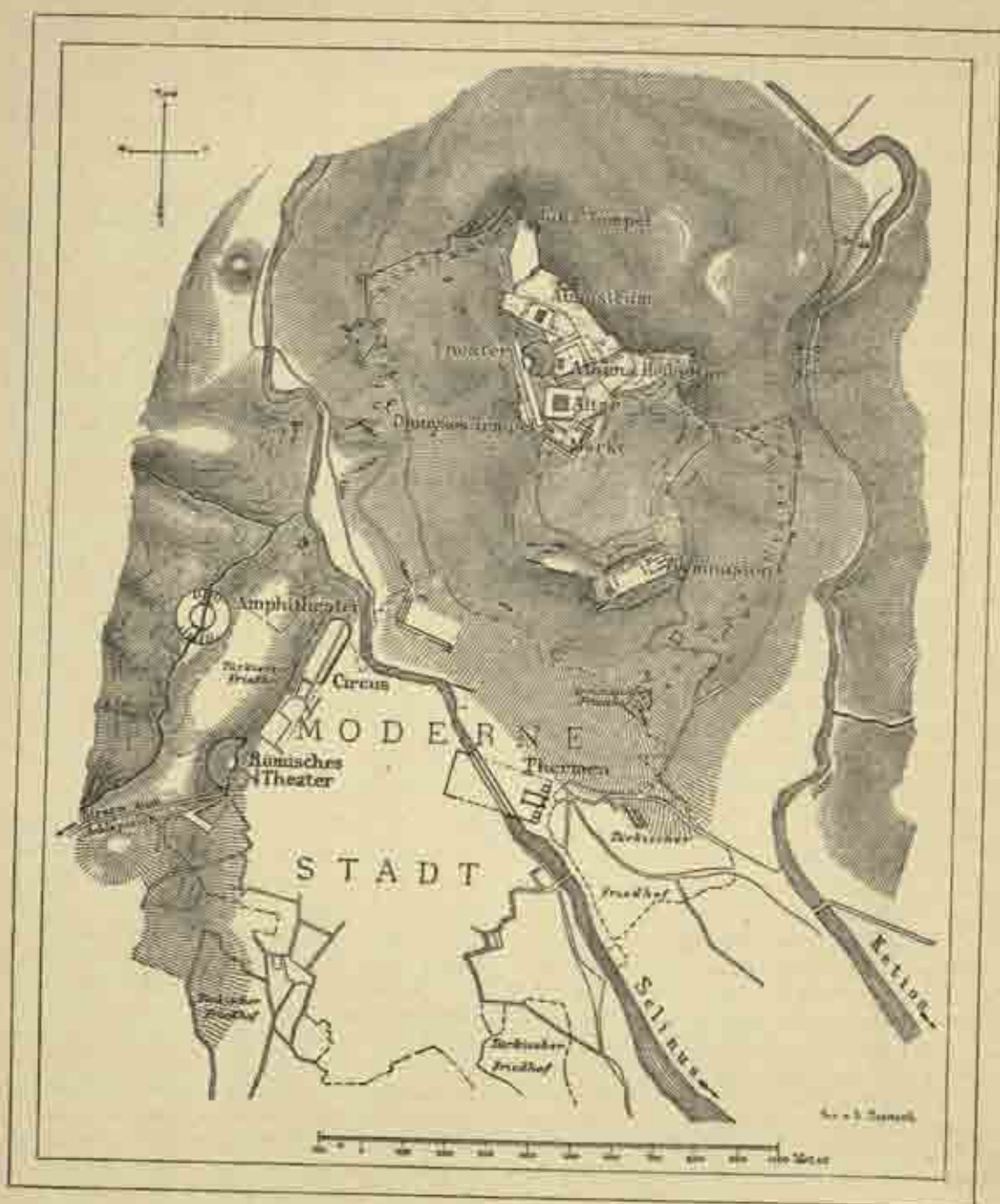
Bohn, »Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880–1881. Vorläufiger Bericht, Jahrb. 1882. — Conze, »Zur Topographie von Pergamon«, Sitzungsberichte d. kgl. preuß. Akad. 1884 S. 7–15. — Ders., »Die pergamonische Bibliothek«, S. 1269–1270. — Bohn, »Der Tempel des Dionysos zu Pergamon«, Abhandl. d. Akad. 1884. — Endlich die Hauptpublikation »Altortümer von Pergamon« Bd. II, »Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros« von R. Bohn, Berlin 1885, ein Band Tafeln und Text.

Die nachstehende Beschreibung der Gegend der Oberstadt und der Akropolis beruht vollständig auf diesem Schrifttum, und auch die Abbildungen sind, mit Ausnahme der Skizze Abb. 1400, den amtlichen Publikationen entlehnt. Selbst der rekonstruierte Plan Abb. 1403 ist lediglich eine Zusammenstellung der im einzelnen veröffentlichten Grundrisse der verschiedenen Gebäude, angefertigt auf Grund des im zweiten »Vorläufigen Bericht« Taf. I abgedruckten Situationsplans von Humann. Nur die rekonstruierte Gesamtansicht auf Taf. XXXVI ist ein Teil des Berliner Pergamonpanoramas von A. Kipps und M. Koch (nach der von den Künstlern selbst herrührenden Zeichnung, Deutsche Illustr. Ztg. II S. 52). Da in diesem Teil des Berliner Panoramas eine genaue Zeichnung von Richard Bohn zu Grunde liegt, so haben wir in dem Bilde, welches die Burghöhe von Pergamon im 2. Jahrh. v. Chr. darstellt, im wesentlichen nur wieder eine Arbeit dieses vornehmen Forschers.

#### Umfang und Einteilung der Stadt.

Nach der natürlichen Form des Berges, wie sie aus den Ansichten Abb. 1399 und 1400 ersichtlich ist, scheiden sich deutlich drei Teile: die stark nach Norden zurückliegende höchste Kuppe, das sich südlich daran anschließende, breite obere Plateau und dreites die steilen Abhänge. Diese natürlichen Terrassenschritte waren für die stufenweise Entwicklung der Stadt in der griechischen Epoche bedingend.

Die Kuppe des Berges war es, auf welcher sich unverkennbar der älteste Kern der Stadt einst bildete, und welche bei der Stadterweiterung in der Königszeit als Akropolis von einem besonderen Mauerringe umschlossen blieb (Altortümer II S. 24). Hier also wäre das *παρρησιασμένον* das *Λυσισμαχον*, das *ἄστυ* oder *πολις* des Philoteles zu suchen, wofür freilich der Raum sehr beschränkt erscheint. Die spätere Akropolis, die dann noch durch den Bau des Caesartempels künstlich erweitert ist, hat ungefähr die Gestalt eines Rechtecks von nur ca. 250 m Länge und 150 m Breite. Ihre Ost- oder eigentlich Nordostseite (vgl. die Abb. 1401 u. 1403), am Rande des steilen Abhanges zum Thal des Kestios gelegen, bildet zugleich die Grenze der ganzen Stadt nach



1401 Plan von Pergamon. (Zu Seite 1211.)

dieser Seite. An die Nordmauer der Akropolis lehnt sich eine kolbförmige, 150 m weit vorspringende Platte, auf deren äußersten Spitze in späterer Zeit der Julia-tempel erbaut wurde. Ob dieser auf dem Plan deutlich erkennbare Vorsprung in die älteste Ummauerung hineingezogen war, scheint noch unentschieden. Die etwas nach Innen geschweifte Westseite der Akropolis umschließt eine nach dem Selinusthal ge-

richtete Mulde, in der unterhalb der Burgmauer das griechische Theater liegt. Der die Akropolis im Süden begrenzende Mauerzug bildet zugleich die Südgrenze des Atheneheiligtums, an das sich östlich das durch starke Türme flankierte Burgthor anschließt. Unterhalb dieser Linie fällt das Terrain zunächst steil ab zu dem Plateau, dessen westliches Ende der Zeussaltar mit seinem Peribolos einnimmt.



Der Höhenunterschied zwischen dem letzteren und der Terrasse des Atheneheiligtums wird auf 24 m angegeben.

Im Beginn der Königszeit genügte das kleine Kastell nicht mehr, und man baute nach der Südseite des Berges eine sehr sorgfältig ausgeführte weitere Mauer (nach Conze's Vortrag in der Arch. Ges. zu Berlin 15. Jan. 1884, Berliner Philol. Wochenschrift 1884 S. 185 u. 186). Wie aus dem Plane Altertümer S. 1 (Abb. 1401) ersichtlich ist, geht diese Mauer von der Südwestecke der Akropolis aus, läuft am Rande des steilen Abhanges über dem Selinusthal hin nach Süden, wendet sich dann oberhalb der von dem (römischen) Gymnasium eingenommenen Terrasse nach Osten, durchschneidet nach Norden zurückkehrend die Mulde, die hier dem Ketiosthal zu sich öffnet und steigt dann dem auf dem Plan erkennbaren, felsigen Grat folgend hinauf bis zum Anschluß an die Burgmauer an der Südostecke der Akropolis. Der von dieser Mauer umschlossene Raum hat eine Länge von ungefähr 500 m, eine Breite von über 300 m. Es ist das Gebiet, welches die Stadt in der ersten Königszeit einnimmt und das ungefähr mit dem oberen Plateau des Berges zusammenfällt.

Die dritte Epoche beginnt mit der uns litterarisch überlieferten Erweiterung der Stadt durch Eumenes II. Die Umfassungsmauer, deren Errichtung also mit der höchsten Blüte des Reiches zusammenfällt, war die größte und stattlichste, die überhaupt in Pergamon existiert hat. Ihre Überreste sind auf dem Plan als »Antike Stadtmauer« bezeichnet. Sie ist im Norden an die Spitze des keilförmigen Vorsprunges angeschlossen, der späterhin den Jultempel trug, zieht sich um den ganzen Stadthang, auch die steilen Abhänge mit Ausnahme dessen auf der Nord- und Nordostseite umschließend, nur wenig oberhalb der beiden Flüsse hin und reicht im Süden etwa soweit hinab, als die moderne Stadt auf den Berg hinaufreicht (Philol. Wochenschrift S. 187). Die Mauer war durch ausspringende Türme verstärkt, von denen eine größere Anzahl auf dem Plan verzeichnet ist. Das Gebiet der Stadt hatte nunmehr in der Richtung von Nordwest nach Südost eine Ausdehnung von weit über 1000 m, von nahezu 800 m in der Richtung von Nordost nach Südwest. Wenn wir aus dem Ausdruck Strabos τὴν κατὰ τὴν πόλιν οὐρανὴν hinsichtlich dieses Stadtgebietes nicht zu viel geschlossen haben (s. oben S. 1209), so ist die Stadt auch unter den Römern der republikanischen Zeit auf diese Grenzen beschränkt geblieben.

Erst in der Epoche unter den römischen Kaisern finden wir die Stadt über die Mauer hinaus in südwestlicher Richtung bis in die Ebene hinein ausgedehnt, wo noch jetzt auf beiden Ufern des Selinus die stattlichen Ruinen kolossaler öffentlicher

Bauten imponieren. Diese römische Unterstadt war wahrscheinlich offen: der Friede, der überall im römischen Reiche, von den Grenzdistrikten abgesehen, in den ersten beiden Jahrhunderten herrschte, liefs wohl die Umschließung der Stadt mit einem schützenden Mauerringe überflüssig erscheinen.

Erst in der späteren Kaiserzeit mußte das Bedürfnis, die Verteidigungsfähigkeit der Stadt wiederherzustellen, vermutlich infolge des Andrängens der Barbaren, von neuem hervorgetreten sein. Aber die Stadt war bereits so sehr von ihrer Blüte herabgesunken, daß man nicht bloß auf eine Deckung der Unterstadt verzichten mußte, sondern sogar der weit ausgedehnte Mauerring Eumenes II. zu groß schien. Daher zog man denn eine engere Befestigungslinie um den oberen Teil des Berges, die auf der Nord- und Westseite mit der ältesten griechischen Mauer zusammenfällt und nur im Süden und Südwesten das Gymnasium mit einschloß. Auf den beiden Ansichten Abb. 1399 und 1400 sind die Überreste dieser spätrömischen Mauer deutlich zu verfolgen. — Spätere Generationen haben daran umgebaut und wiederhergestellt, bis auch dieser Ring für die anscheinend immer mehr herabgeminderte Bevölkerung zu groß wurde.

Daher wurde denn, vermutlich in byzantinischer Zeit, jener gewaltige bis zu 6 m dicke Steinwall gezogen, der nur noch den obersten Teil des südlich an die alte Akropolis anschliessenden Rückens umgab. Der Lauf dieser Mauer fällt im Westen ungefähr mit der Süd- und Südostgrenze des alten Marktes zusammen, sie endet im Osten an dem felsigen Grat unterhalb der Südostecke der Burg. Die altgriechischen Prachtbauten und Denkmäler wurden, um als Material zu dem Bau zu dienen, abgebrochen, und diesem Umstand verdanken wir allein die Erhaltung der Skulpturen vom Zeussaltar.

Auf die byzantinische Epoche wird eine Zeit vollständiger Verödung gefolgt sein, und vielleicht erst in den letzten Jahrhunderten, um die Zeit des Beginnes der türkischen Herrschaft (seit 1536) ist das alte Kastell auf der Kuppe des Berges wiederhergestellt worden. Seine aus Ziegeln und zusammengelesenen älteren Werkstücken schlecht und lose aufgebauten Türme und Mauern ruhen auf den altgriechischen Fundamenten. Sie sind es, die auf der Ansicht Abb. 1399 so deutlich hervortreten und zugleich Lage und Umfang der ältesten Gründung veranschaulichen.

#### Griechische Bauten der Oberstadt.

Der Hauptzugang zu der Burghöhe mußte zu allen Zeiten auf der Südseite des Berges gelegen haben. Der Abhang ist aber auch hier viel zu steil, als daß ein für Pferde oder gar für Wagen benutzbarer Weg hätte in gerader Richtung hinaufgeführt gewesen.



sein können. Der seiner Anlage nach jedenfalls noch aus der Königszeit stammende Hauptweg, der gegenwärtig noch den einzigen bequemeren Zugang zur Burg bildet, führt daher in Windungen allmählich zur Höhe. Das alte, aus rechteckigen Trachytplatten bestehende, vielfach durch spätere Geschlechter ausgebesserte Pflaster, hat sich fast ununterbrochen, wenn auch nicht immer in der ursprünglichen Breite erhalten, und vielfach erkennt man noch die alten Stützmauern, die den Weg auf der Thalseite emporhoben. Vom südlichen Fuß des Berges führt diese Straße am Abhang nach dem Ketiosthal an der römischen Stadtmauer entlang nach Norden bis zu einer mehrfach umgebauten Thoranlage, wendet hier in das Gebiet der spätrömischen Stadt eintretend scharf um und steigt in südwestlicher Richtung empor zu dem breiten Rücken des Berges, den die älteste griechische Stadtmauer umzieht. Hier wendet sich der Weg zunächst nach Westen, später auf der dem Selinusthal zugewandten Seite des Berges wieder nach Norden und erreicht schließlich das Terrain, auf dem durch die Ausgrabungen die Reste der öffentlichen Bauten aus der Königszeit bloßgelegt sind.

Im Mittelpunkt des alten Stadtgebietes der Königszeit lag der antike Marktplatz, die Agora. Ihre Reste sind auf dem Rücken gerade unterhalb des Athentempels und des Burghores erhalten, an der Stelle, die allein im ganzen Stadtgebiet mit Ausnahme der Akropolis zur Anlage von großen ebenen Flächen, wie sie für den Markt erforderlich waren, geeignet gewesen ist. Seit Eumenes II. bestand die Agora aus zwei eng miteinander verbundenen Terrassen, die im Anschluß an die gegebenen Terrainverhältnisse durch künstliche Stützbauten emporgehoben und eingefasst waren. (Vgl. den Plan der ausgegrabenen Teile von Pergamon, Abb. 1403, in welchen die rekonstruierten Grundrisse der einzelnen Gebäude, soweit sie bis jetzt veröffentlicht sind, eingetragen sind, sowie die rekonstruierte Ansicht von Westen, Abb. 1402 auf Taf. XXXVI.)

In der Mitte der oberen Terrasse erhob sich die ganze Umgebung beherrschend der gewaltige Prachtbau des Zeusaltars. In den Inschriften heißt der Altar  $\delta \beta α υ μ ο ν \tau ο υ Δ ι ο ς τ ο υ Σ ω τ η ρ ο ς$  und seine Umgebung galt für den bevorzugtesten Teil der Agora. In einer vermutlich aus den Ruinen von Elaiä stammenden Inschrift, die in Klissekioi, einem jener Ruinenstätte benachbarten Dorfe gefunden worden ist und gegenwärtig in Smyrna aufbewahrt wird (publiziert von Geizer in E. Curtius' Beiträgen zur Gesch. u. Topogr. von Kleinasien und vollständiger Monographien und Beiträge der  $\epsilon \nu \Sigma \mu \rho \nu \eta \epsilon \rho \alpha \gamma \gamma \lambda \eta \varsigma$  περ. 3, S. 139 ff.), wird die Errichtung einer goldenen Reiterstatue des Königs Attalos III. in der Hauptstadt Pergamon beschlossen:  $\kappa \alpha \tau \alpha \tau \acute{o} \nu \tau ο υ Δ ι ο ς τ ο υ Σ \omega$

$\tau \eta ρ ο ς \beta α υ μ ο ν$ ,  $\delta \pi \omega ς \alpha \nu \acute{o} \pi \alpha \chi \eta \eta \epsilon \iota \kappa \acute{o} \nu \epsilon \nu \tau \acute{o} \epsilon \mu \pi \rho \alpha \nu \epsilon \sigma \tau \acute{o} \tau \omega \nu \tau \eta ς \alpha \gamma \omicron \rho \alpha ς$ . Dem entspricht es, daß die Umgebung des Altars zu religiös-politischen Handlungen benutzt wurde, so erfahren wir aus einem pergamenischen Ehrendekret für einen gewissen Asklepiades (Sitzungsberichte 1884 S. 7), daß die Stiftung der Ehren beschworen werden sollte:  $\epsilon \nu \tau \eta \alpha \gamma \omicron \rho \alpha \epsilon \iota \tau \acute{o} \nu Δ ι ο ς τ ο υ Σ ω τ η ρ ο ς \tau \acute{o} \beta α υ μ \acute{o} \nu$ , und wir werden daher nicht fehl gehen, wenn wir in der oberen Marktterrasse den für die Staatsopfer und die politischen Versammlungen bestimmten Teil der Agora voraussetzen.

Die Ausgrabungen haben auch einigen Aufschluß darüber ergeben, wie es an jener Stelle vor der Bauherrschaft Eumenes' II. ausgesehen hat. Damals lag die Stützmauer, welche die westliche Begrenzung des Platzes nach dem Selinusthal zu bildete, bedeutend weiter zurück, ungefähr in der Linie, die sich ergibt, wenn man die Südwestecke der Akropolis mit der Fortsetzung der alten Stadtmauer südlich vom Marktplatz verbindet (Abb. 1401 u. 1403). Östlich von dieser Mauer im Bereiche der späteren Altarterrasse lag der alte Boden, wie die noch vorhandenen Einfassungen mehrerer Cisternen lehren, wesentlich tiefer und war von Häuseranlagen eingenommen, deren aus Quadern und Lesesteinen konstruierte Mörtelfreie, aber mit bemaltem Putz überzogene Mauern sich namentlich im Süden des Altars wohl erhalten haben. Selbst mitten im Mauerkern des Altars läßt sich noch eine von diesen überbaute, also sicher ältere, kreisförmige Anlage mit einer Rundnische erkennen.

Auf diesem Terrain wurde der Platz für die Neuanlage in der Weise geschaffen, daß man im Süden und Westen rechtwinklig zu einander neue Stützmauern zog und dahinter den Boden bedeutend erhöhte, so daß die vorerwähnten Reste völlig überdeckt waren, im Norden aber entsprechend abbrach und sogar den natürlichen Fels abarbeitete, bis ein neuer, zur Südgrenze parallel laufender Abschluß erreicht war. Nur auf der Ostseite scheint, vermutlich der dort vorüberführenden Hauptstraße zu lieb, die alte Grenze des Bezirkes bewahrt worden zu sein. Der Platz erhielt damit eine Tiefe von 67 m und eine mittlere Länge von 80 m.

In der Mitte zwischen der Nord- und Südgrenze, etwa 20 m von der westlichen Stützmauer entfernt, erhob sich nun der gewaltige Altarbau. Nur der aus einem weichen Konglomeratstein hergestellte Fundamentkern von sich kreuzenden Mauern ist noch heute vorhanden, die Marmorquadern, die dieses Gemäuer einst vollständig verdeckten, sind bis auf zwei Stufen auf der Ostseite sämtlich weggebrochen. Indessen ist eine große Anzahl der verschiedenen architektonischen Glieder wieder aufgefunden worden, die R. Bohn die Wiederherstellung des ganzen Baues ermöglicht haben (vgl. Abb. 1404).





Der eigentliche Brandaltar, nach Pausanias V, 13, 8 ebenso wie der Zeusaltar in Olympia aus der Asche verbrannter Schenkel der Opfertiere aufgeführt, erhob sich in der Mitte der Plattform eines etwa 30 m langen und breiten, 5–6 m hohen Unterbaues. Eine breite Freitreppe führte von Westen her in den Unterbau einschneidend zur Plattform empor. Die Vorsprünge zu den Seiten dieser Treppe sowie die drei übrigen Seiten des Unterbaues waren auf das reichste architektonisch gegliedert und mit dem die Schlacht der Götter gegen die Giganten darstellenden großartigen Relieffries geschmückt. Über der von drei Stufen gebildeten Krepis erhob sich zunächst ein ca. 1½ m hoher von Gesimsen eingefasster Sockel. Auf ihm lag ein reich profiliertes Zwischenglied, dann folgten die 2,30 m hohen Reliefplatten, die schließ-

den Gigantenamen waren endlich auch die Namen der Künstler, die die einzelnen Gruppen ausgeführt hatten, eingetrieben. Mit Hilfe dieser Inschriften, deren Charakter mit den bei den Ausgrabungen gefundenen Inschriften Eumenes II. auf das genaueste übereinstimmt, während er sich ebenso bestimmt von demjenigen der Inschriften Attalos I., Attalos II. und Attalos III. unterscheidet, hat Conze (Monatsberichte 1881 S. 869 ff.) Eumenes II. als Erbauer des Altars nachgewiesen.

Mancherlei Spuren von Denkmälern, die (nach der oben erwähnten Inschrift aus Elaea) in der Umgebung des Altars aufgestellt gewesen sein müssen, haben sich bei den Ausgrabungen vorgefunden: so wird man eine langgestreckte, aber nur 2,40 m breite Terrasse, die sich längs der Nordseite des Altar-



1404 Der Altar des Zeus Soter in Pergamon. Rekonstruktion \*).

lich ein mächtig ausladendes und auf das schönste gegliedertes Hauptgesims trugen, das den Rand der Plattform einfasste. Über diesem Unterbau stand eine nach Außen geöffnete zierliche Säulenhalle ionischen Stils, deren dem eigentlichen Brandaltar zugewandte Rückwand mit einem zweiten, kleineren Fries geschmückt war. Auf den uns erhaltenen Platten dieses Reliefstreifens (etwa die Hälfte des Ganzen) sind Szenen der pergamenischen Stammes-

sage dargestellt. Die Bildwerke waren ihrem Hauptinhalte nach gewiss jedem antiken Beschauer ohne weiteres verständlich. Um aber für die Masse der Einzelfiguren das Interesse zu steigern, waren wenigstens bei der Gigantomachie die Namen zu einer jeden Gestalt hinzugesetzt: diejenigen der Götter standen auf der Hohlkehle des Hauptgesimses über dem Fries, diejenigen der Giganten am oberen Rande des reich profilierten Sockelgliedes unter den Bildwerken. Bei

platzes hinzieht (vgl. Abb. 1403), als ein großes, fortlaufendes Bathron für Kunstwerke ansehen dürfen.

Südlich von dem Altarplatz fällt das Terrain in drei kurzen flacherförmigen Absätzen zu einer in ihrer Hauptrichtung gegen die Altarterrasse schräg liegenden zweiten Terrassenanlage ab, die die ganze Breite des Berges einnimmt. Die Westgrenze liegt ungefähr in der Linie der älteren Stadtmauer

\*) Die oben wiedergegebene Abbildung des Zeusaltars (nach Vorl. Bericht I Taf. 2) zeigt das Gebäude noch in der Gestalt und Lage, wie es nach den Ausgrabungen der ersten Kampagne (1878–1880) von Bohn rekonstruiert worden ist. Seitdem hat sich herausgestellt, daß die Treppe bedeutend breiter war, so daß die Vorsprünge rechts und links von derselben jederseits nur vier Säulen in der Front tragen. Die richtige Gestalt und die richtige Lage hat der Altar auf der Gesamtansicht Abb. 1402 (Taf. XXXVI).



und wird durch hohe Stützmauern gebildet. Auch auf der Südseite hat sich eine geradlinige, 91 m lange Stützmauer vorgefunden, die nur einmal für den eintretenden Hauptweg unterbrochen ist. Am östlichen Ende biegt diese Mauer um und läuft nun am Rande der sich nach dem Ketlosthal hin abwärts senkenden Mulde hin, heute noch in einer Länge von 62 m erhalten. Die Verbindungslinie ihres Nordendes mit der Südostecke des Altarplatzes scheint hier die Nordgrenze des unteren Marktes abzugeben.

Die so gewonnene ebene Fläche war rings mit Ausnahme der Westseite von Säulenhallen umzogen, deren Rückwände sich über den erwähnten Stützmauern erhoben. Hinsichtlich der Konstruktion dieser Säulenhallen sind die Arbeiten noch nicht abgeschlossen, bezw. die betreffenden Veröffentlichungen noch abzuwarten. Unterhalb der Südwestecke des Altarplatzes schließt die runde Halle mit einer nach Süden geöffneten großen Rundnische ab, in der wir eines der zu dem Marktplatz gehörigen Heiligtümer oder ein Amtszimmer der Marktbehörde vermuten dürfen. Von einem νομοφυλάκιον, das in dieser Umgebung zu suchen ist, erfahren wir in der Inschrift Bericht I S. 78 (Inv. 56), und in der Nähe der Rundnische sind mehrere von Agoranomen errichtete Inschriftsteine mit Weisungen an Hermes gefunden worden. Unter den letzteren zeichnet sich besonders eine Basis aus blauem Marmor aus, die eine in drei Distichen abgeteilte Inschrift aus der Königszeit trägt. Der Anfang ist verstümmelt, nur der Name des Weisenden Apelles und die Erwähnung seiner Agoranomie sind erkennbar; dann heißt es:

— — — με δικτορον εἶπαι Νόμοις

Ερημν ἐνομίας ἀδίου φύλακα

ὅ τὰς ἐνὲς ἐδόλου κέρως ῥύσις αὐ' ἀγοραίοις  
μανύσει τακτοῦ τέμα χυδαία χρόνου.

Nach A. Kirchhoffs Erklärung der Inschrift trug die Basis die Statue eines Hermes mit einem Füllhorn, aus dem zu bestimmten Zeiten Wasser floss. Diese Zeitangaben hatten den Zweck, den Besuchern des Marktes (ἀγοραίοις) die Einhaltung von Bestimmungen zu erleichtern, welche Besuch und Benutzung des Marktes regelten, also zur Aufrechterhaltung der ἐνομία (v. 4) beizutragen.

Die Gesamtanlage der hallenumgebenen Terrasse, die erwähnten Inschriften der Nomophylakes und Agoranomen, namentlich aber das Epigramm des Apelles, das sich direkt an die Marktleute wendet, zeigen, daß die untere Terrasse hauptsächlich für den Geschäftsverkehr bestimmt war. Die Hauptstraße, die von Süden her die Hallen durchbrechend auf den Platz führt, steigt von der unteren Terrasse in einer Rampe hinauf zur Ostseite des Altarplatzes und stellt zusammen mit einer weiter westlich gelegenen Treppe die Verbindung zwischen dem Staatsmarkt und dem Verkaufsmarkt

her. Namentlich der erstere ist auf der Rekonstruktion Taf. XXXVI vollkommen zu übersehen, während die Fläche des Verkaufsmarktes durch die Rückwand der sie umgebenden Hallen größtenteils verdeckt ist.

Der Rundnische gegenüber, unmittelbar über der Westmauer der Agora hat sich das Fundament eines kleinen Tempels erhalten, dessen Wiederherstellung durch die wiederaufgefundenen Werkstücke an wesentlichen gesichert ist. Bohn vermutet in ihm den Tempel des Dionysos. Der Gott wurde in Pergamon mit dem Beinamen Καθηγεμὸν verehrt, der Tempel selbst wird von Cassius Dio (41, 61, vgl. Caesar d. b. e. III, 105) und auf Inschriften ausdrücklich erwähnt. Es war ein Prostylas von eigenartigen, dem dorischen Stil nahestehenden Formen, 7½ m breit, 12½ m lang. Sein Oberbau bestand aus Marmor. Über einem Stereobat von zwei Stufen erhoben sich in der nach Südosten gerichteten Front vier schlanke Säulen von etwas über 5 m Höhe, deren Schaft auf weit vorspringenden Basen ruhte und mit 20 tiefen, durch Stege getrennten Kanneluren versehen war. Das Kapital gleicht im ganzen dem dorischen, nur ist der Echinos als aufstrebende Blattwelle gebildet. Auch Epistyl und Fries sind dorisch, doch sind an ersteren die Tropfen von rundlicher, unten spitz auslaufender Form, und in den oberen Ecken der Triglyphen sind zierliche Akanthusblättchen angebracht. Die Hängeplatte des Gekons ist durch ein fortlaufendes Muster von diagonal gestellten Rechtecken, die Rosetten unerschließen, ornamentiert, während die Sima von einem zierlichen Rankenornament belebt wird; die Wasserspeier sind nicht als Löwenköpfe, sondern als Satyrmasken gebildet. Die Spitze des Giebels scheint die Statuette einer Nike getragen zu haben, von der Fragmente in der Nähe gefunden worden sind.

Die Bildung der Wasserspeier als Satyrköpfe scheinen die Vermutung, daß der kleine Bau dem Dionysos geweiht gewesen sei, zu bestätigen. Ausgangspunkt für diese Annahme war indessen die Nähe des griechischen Theaters, das gleichfalls dem Dionysos Kathegemon geweiht war.

Unterhalb des kleinen Tempels am Markt beginnt nämlich eine schmale, aber weit über 200 m lange Terrasse, die sich horizontal unter dem Altarplatz und dem Athentempel bis gegen die Felsen unter dem nordwestlichen Vorsprunge der Akropolis hoch über dem Seliusthal hinzieht. Diese Terrasse wird von gewaltigen, in mehreren Stockwerken über einander sich erhebenden Stützbauten getragen, die noch heute, selbst vom Thale aus gesehen, augenfällig hervortreten (vgl. die Ansicht Abb. 1400). Die Oberfläche der Terrasse war von laugen Hallen eingeschlossen. An dem Abhange zwischen dieser Terrasse und der Westmauer der Burg, gerade unter dem Athentempel liegt der weite, auf den Flanken



durch Stützmauern emporgehobene Zuschauerraum des griechischen Theaters mit seinen ungefähr 90 Sitzreihen, die größtenteils erhalten sind. Das Fundament der ganz zerstörten Skene und der ebenfalls seines Pflasters beraubte Raum der Orchestra liegen auf der großen Westterrasse selbst. Von dem nördlichen Eingange der Orchestra ist der mit Masken verzierte Deckbalken gefunden worden, der die Weihinschrift trägt: Ἀπολλόδωρος Ἀρτέμιονος γενόμενος τραυματικὸς δῆμου τὸν πυλῶνα καὶ τὸ ἐν αὐτῷ παραπέτασμα Διονύσου Καθηγεμόνα καὶ τῷ Δῷμῳ. Die vorderen Reihen der Sitzstufen um die Orchestra sind hier nicht, wie in Athen, aus Fruchtesseln gebildet, sondern ganz einfach wie alle übrigen konstruiert. Genauere Aufnahmen und Beschreibungen des Theaters, dessen Entstehung Bohn ebenfalls in die Zeit Eumenes II. setzt, liegen indessen noch nicht vor, wie auch über den nördlichen Abschluß der Terrasse, wo sich ein ionischer Tempel (griechischen Ursprungs, aber in römischer Zeit umgebaut) vorgefunden hat, die amtliche Berichterstattung noch abzuwarten ist.

#### Die Bauwerke der Akropolis.

Von der Ostseite der Altarterrasse wendet sich die Straße nach Nordosten, steigt an dem steilen Abhang hinauf und führt nach einer scharfen Kehre um einen mächtigen Turm herumliegend zu dem Burghor. Durch das Thor, dessen Weite nur etwas über 2½ m betrug, gelangte man in einen kleinen, nach Norden wenig ansteigenden Hof, der noch heute mit dem alten Pflaster aus Trichytplatten belegt und von turmartigen Gebäuden umgeben ist. Diese Gebäude werden die Wohnungen der Thorwächter enthalten haben. Jenseits des Vorhofes führt der Weg in nördlicher Richtung immer weiter ansteigend zum höchsten Teil der Burg, während man links zu dem Hauptheiligtum von Pergamon, dem Tempelbezirk der Athena gelangt, das den südwestlichen Teil der Akropolis einnimmt.

Heiligtum der Athena. Die Göttin führte in Pergamon als Herrin der Stadt den Namen Athena Polias, wurde aber zugleich als die Verleiherin des Sieges unter dem Namen Athena Nikephoros verehrt (vgl. die Inschriften von Priesterinnen τῆς Πολυδὸς καὶ Νικηφόρου Ἀθηνᾶς, Vorl. Bericht I S. 76 u. 77).

Das Heiligtum nahm eine Terrasse von ungefähr rechteckiger Form (ca. 80 m Länge zu 70 m Breite) ein. Seit der Königszeit war die Fläche auf zwei Seiten, im Norden und Osten, von Hallen eingefasst und mit zahlreichen Weihgeschenken geschmückt. Der Tempel selbst lag hart an der südwestlichen Spitze, von wo der Fels nach Süden und Westen hin abstürzt, an einer Stelle, die von dem Thale des Sölinus und der Ebene aus gesehen besonders

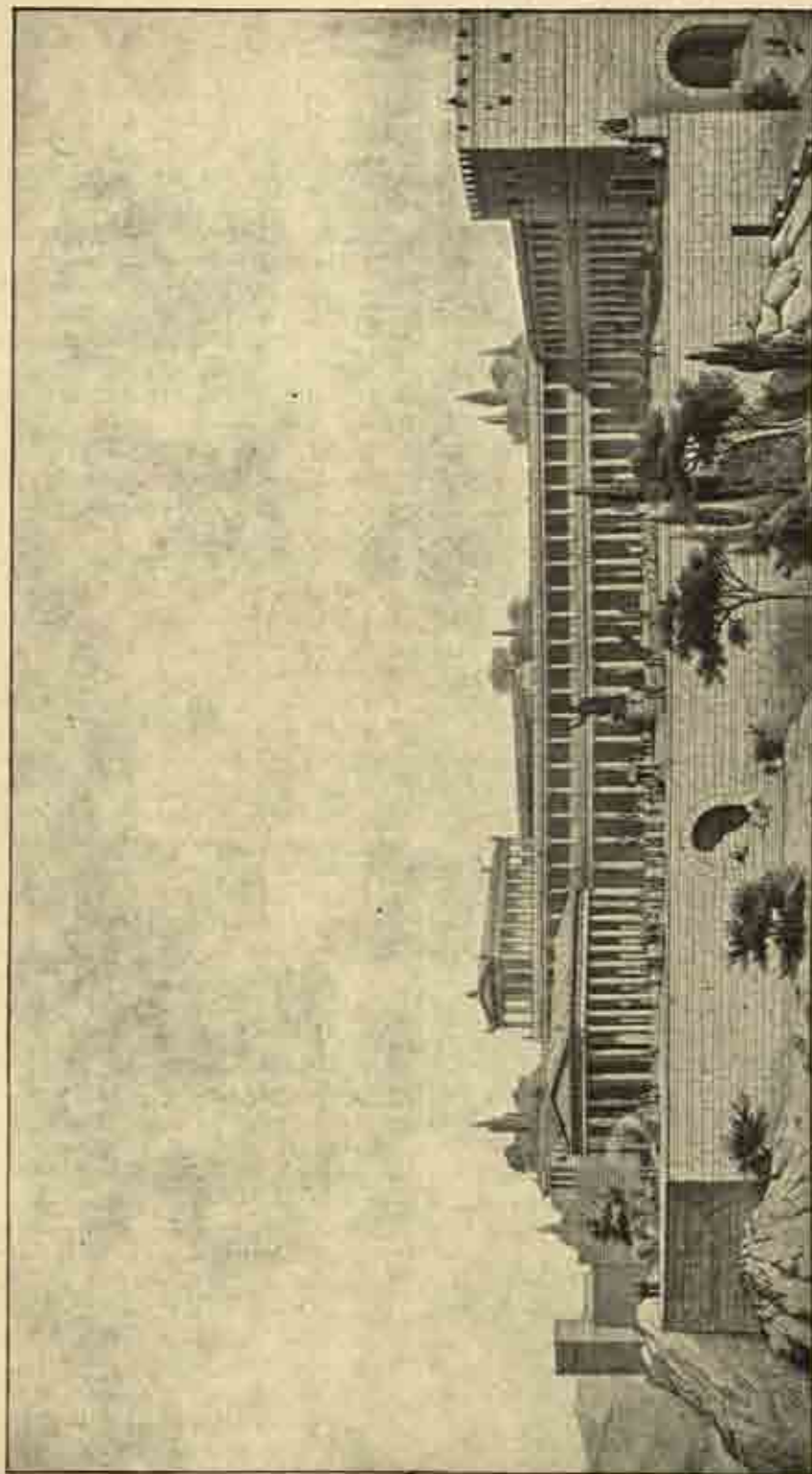
in die Augen fällt und gewiß ihres dominierenden Charakters wegen für das Hauptheiligtum der Stadt auserwählt worden ist.

Von dem Tempel sind nur noch die in den Felsen gegründeten Fundamente, zum Teil unter den Fußbodenplatten einer byzantinischen Kirche, an Ort und Stelle liegend aufgefunden worden. Aber mit Hilfe von zahlreichen zu dem Bau gehörigen Werkstücken, die auf der Terrasse selbst und an den Abhängen darunter verstreut lagen oder in mittelalterliche Mauern verbaut waren, gelang es Bohn, den Bau wieder vollständig zu rekonstruieren (vgl. den Grundriß auf Abb. 1403; nach Altertümer II Taf. XI. und die perspektivische Ansicht auf Abb. 1405 nach Altertümer II Taf. XII).

Der Tempel war danach ein dorischer Peripteros von 13 m Breite und 22 m Länge. Als Baumaterial hatte der gleiche graubraune Trachyt gedient, aus dem der Berg selbst besteht. Die beiden Fronten waren auffallenderweise fast genau nach Norden und Süden gerichtet, die Tempelaxe weicht nur 3 bis 4 Grad nach Nordost vom astronomischen Meridiane ab. Auf den Längsseiten standen je 10, auf den beiden Fronten je 6, (im ganzen also 28) unkannelierte Säulen von 5,25 m Höhe. Da die Kanneluren indessen am unteren Rande des Kapitels angegeben sind, erklärt sich ihr Fehlen an dem Säulenschaft nur durch die Annahme, daß der Bau, wie so viele Tempel, die letzte Vollendung nicht erhalten hat. Auf den Säulen lag ein verhältnismäßig sehr niedriges Gebälk (dreitriglyphisches System). Die Metopen waren ganz schmucklos, und auch von Giebelskulpturen ist keine Spur gefunden worden. Die Säulenhalle (περίστας) umschloß eine wahrscheinlich als *templum in antis* gebildete Cella mit je zwei den Pronaos und Opisthodomos gegen die Peristasis abschließenden Säulen. Das Innere der Cella war vielleicht durch eine Querwand in zwei Räume geteilt, von denen der eine das Kultbild aufgenommen, der andere als Schatzkammer gedient haben könnte: die bezüglichen Fundamentreste sind indessen sehr unsicher.

Die Benennung des Baues als Athentempel wird nicht bloß durch massenhafte Einzelfunde erwiesen, die in der nächsten Umgebung der Ruine gemacht wurden und Athena als Herrin der Stätte bezeugen, sondern geht unmittelbar aus dem Wortlaute zweier Inschriften hervor, die sich auf zwei an den Säulen des Pronaos oder Opisthodomos gehörigen Trommeln vorgefunden haben. In der einen heist es nach dem verstümmelten Anfang: ὁ δαίμων τῷδε ἀνέθηκεν Ἀρτέμιονος καὶ τοῖς οἰ Τριτογένειαι θεῶ, die andre besteht aus einem noch unentzifferten nichtgriechischen Teil und den griechisch geschriebenen Worten: Πατρίδας Ἀθηνᾶς (Altertümer Text S. 76). Beide Inschriften enthalten also Weihungen an Athena (wohl der





1405 Das Heiligtum der Athene in Pergamon, Ansicht von Süden, Rekonstruktion von H. Rohn. (Zu Seite 1216.)

betreffenden Säulen selbst, wie Inscr. Gr. antiq. 493, Herodot 1, 92). — Nach den Buchstabenformen und nach dem Charakter der Architektur sowie nach technischen Merkmalen wird die Erbauungszeit des Tempels in das 4. Jahrhundert v. Chr. gesetzt, also in die Epoche vor der Gründung des pergamenischen Reiches. Jedenfalls ist der Athentempel das älteste aller in Pergamon wiederaufgefundenen Gebäude.

Dem Tempel umgibt ein geräumiger freier Platz, der wenigstens seit der Königszeit mit einem noch bis auf den heutigen Tag vorhandenen Pflaster aus rechteckigen Trachytplatten bedeckt war. Auf der West- und Südseite reicht die freie Fläche bis an den Rand der Terrasse, die hier durch starke Stützmauern, auf der Westseite über dem Theater sogar durch acht von außen vorgesetzte und unter sich durch Bogen verbundene Strebepfeiler getragen wird.

Auf der Nord- und Ostseite hingegen wurde der Tempelhof von zwei großen, nach innen geöffneten Säulenhallen begrenzt. Auch von diesen Gebäuden sind außer den Fundamenten nur geringe Reste an Ort und Stelle verblieben, die indessen zusammen mit noch vorhandenen Werkstücken des Oberlandes genügen, um Grundriss und Aufbau zu rekonstruieren (Vgl. Abb. 1402, 1403 u. 1405, sowie besonders 1406). Als Baumaterial hatte hier von den Fundamenten abgesehen nicht Trachyt, sondern weißer Marmor Verwendung gefunden. Beide Hallen hatten zwei Geschosse. Die unteren fast genau 5 m hohen Säulen sind dorischer Ordnung, und rein dorisch (mit viertriglyphischem System) ist auch das Gebälk, das sie tragen. Die Kanneluren der Säulen (je 20) sind nicht ausgehöhlt, sondern als Flächen behandelt. Auf den Epistylla stand in monumentalen Buchstaben wahrscheinlich die ganze Frontlänge beider Hallen einnehmend eine Weihinschrift, doch genügen die geringen Reste, die sich davon vorgefunden haben, nicht, um auch nur ein Wort der Inschrift zu erkennen. Auf dem Gebälk ruhte die Stufe, über welcher sich die nur 3,30 m hohen Säulen des Obergeschosses erhoben. Diese sind ionischer Ordnung, tragen aber kein rein ionisches Gebälk, sondern über den in zwei Streifen geteilten (also ionischen) Epistylla einen dorischen Triglyphenfries mit fünftriglyphischem System.

Zwischen den Säulen des Obergeschosses war eine feste Balustrade eingelassen. Sie bestand aus hochkantig gestellten Platten, die nach oben und unten durch eine reich profilierte Umrahmung abgeschlossen waren. Die 0,87 m hohen Platten waren auf der Außenseite mit reichem Reliefschmuck versehen. Erhebtes Kriegergerät, Reutestücke mannigfacher Art, waren hier dargestellt. Ein großer Teil dieser Trophäenreliefs ist bei den Ausgrabungen gefunden und nach Berlin gebracht worden.

Proben derselben sind am Ende des kunstgeschichtlichen Abschnitts abgebildet.

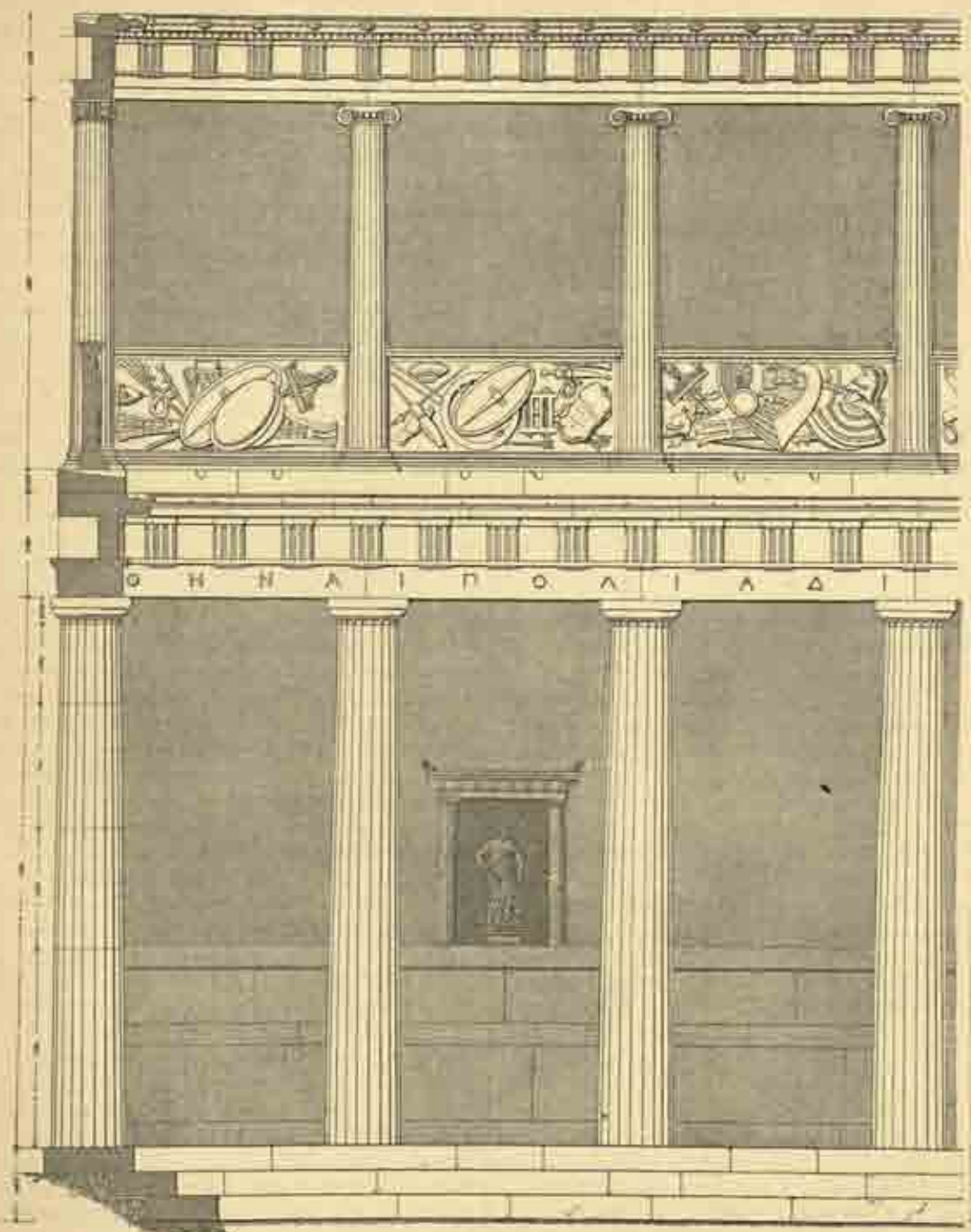
Während hinsichtlich des Aufbaues die beiden Flügel der Säulenhalle gleich waren, zeigen die Grundrisse eine bemerkenswerte Verschiedenheit. Bei der Oststoa, deren Tiefe nicht ganz 5½ m beträgt, genügten die Säulen der Front vollkommen, um zusammen mit der massiven Rückwand die aus Holz hergestellte Decke und das Dach zu tragen. Die Nordhalle hatte aber eine Tiefe von über 11 m, und um eine so weite Spannung zu vermeiden, hat man in der Mitte zwischen den Säulen der Front und der Rückwand eine zweite Stützenstellung eingeschoben. Diese Innensäulen haben attische Basen, unkannelierte Schaft und ein eigentümlich geformtes Kelchkapitel. Ihre Axweiten waren doppelt so groß, wie die der äußeren Säulen, so daß also immer hinter jeder zweiten Außensäule eine Innensäule stand. Fast genau denselben Aufbau und die gleiche Innenkonstruktion hatte die Stoa Attalos II. in Athen, selbst die Innensäulen stimmen vollkommen mit denen der pergamenischen Stoa überein (s. Art. »Markt« S. 882 u. 883 Abb. 954 u. 955).

Die Rückwand der Stoa war in Trachytquadern ausgeführt, die indessen im unteren Teil der Wandfläche mit Marmorplatten verkleidet gewesen sind. Über dem Marmorsockel war die Wand wahrscheinlich nur mit Putz überzogen. Vielleicht befand sich aber hier eine Reihe von Nischen, von denen sich viele sehr zierlich aus weißem Marmor gearbeitete Werkstücke im Bezirke des Athenaheligtumes vorgefunden haben (Abb. 1406).

Die Nischen waren zum Teil dorischen zum Teil ionischen Stiles und bestanden aus je zwei Halbsäulen, die ein Gebälk trugen. Sie müssen dazu bestimmt gewesen sein, einzelne Kunstwerke oder irgend welche kleineren Anatheme aufzunehmen. Daß die Nischen zum Bau der Stoa gehörten, ist sicher, ungewiß dagegen, ob sie im Untergeschoß oder im Obergeschoß angebracht waren.

Die Stoa stieß mit ihrem Südense gegen einen mächtigen viereckigen Turm, dessen auf den Felsen gegründeter Unterbau sich an der Südostecke des Athenaheligtumes erhalten hat (Abb. 1408). Der Turm, der einen gewölbten, von Süden her zugänglichen Rammumschloß (Abb. 1405, nicht mit dem weiter rechts befindlichen Burgthor zu verwechseln!), stand nach Osten mit dem Thor der Akropolis in Verbindung. Unmittelbar nördlich von diesem Turm lag an dem Hof hinter dem Burgthor der Haupteingang des Athenaheligtumes, ein an die Rückwand der Osthalle angelehntes viersäuliges Propylon. Es war nach dem gleichen System gebaut, wie die Halle selbst, nur waren die Gebälkteile reicher mit ornamental gehaltenen Skulpturen verziert. Auf den Epi-





1400 Die Stoa der Athenerheiligtums in Pergamon, System der Front. (Zu Seite 1220.)

styliä des Untergeschosses stand in großen Buchstaben die Weihinschrift, die nach der wahrscheinlichen Ergänzung lautete: Βασιλεὺς Εὐμέν[ης] Ἀθηναῖος Νικηφόρος. Demnach wäre König Eumenes II. Erbauer des Propylon und der davon wohl untrennbaren Säulenhalle gewesen. Die erhaltenen Buchstaben EYMEN würden zwar gestatten, statt des Namens Eumenes II. denjenigen Attalos III. (Βασιλεὺς Ἀτταλὸς βασιλεύς Εὐμέν[ους]) zu ergänzen, allein die Annahme, daß Attalos III. die Stoa geweiht habe, ist ausgeschlossen, weil dieselbe bereits zur Zeit seines Vorgängers Attalos II. vollendet gewesen sein muß.

Auf einer Anzahl von Quadern nämlich, die zum Marmorsockel der Rückwand der Halle gehören, sind Teile von zwei gleichlautenden, in je einer Zeile mit großen Buchstaben auf das sorgfältigste eingetragenen Inschriften erhalten, deren jede eine Länge von über 10 m gehabt haben muß. Sie lauten: Βασιλεὺς Ἀτταλὸς βασιλεύς Ἀτταλὸν Διὶ καὶ Ἀθηνᾷ Νικηφόρον χαριστήριον τῶν κατὰ πόλεμον ὀνείρων.

Diese von Attalos II. herrührenden Inschriften können sich nur auf die Weihung von Anathemen beziehen, die an der Wandfläche selbst angebracht waren. Bohn bringt sie daher mit den oben erwähnten Wandnischen in Verbindung und vermutet, Attalos II. habe die in den Nischen aufgestellten Kunstwerke gestiftet (Altertümer S. 47). Allein damit würde doch die große Ausdehnung der Inschriften zu wenig harmonieren. Wir müssen vielmehr ein einheitliches, die ganze Wandfläche einnehmendes Objekt voraussetzen, zu dessen Bestimmung von der notwendigen Beziehung auf die erfolgreichen Kämpfe der Attaliden auszugehen ist. Pausanias erwähnt 1, 4, 6 die Galatersiege der Pergamener und sagt dabei: Περραιγοῖς δὲ ἐστὶ μὲν σκολα ἀπὸ Γαλατῶν, ἐστὶ δὲ τροφή τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα. Die erbeuteten Waffen müssen doch jedenfalls im Heiligtum der siegverleihenden Göttin aufgehängt gewesen sein, und auch die Schlachtengemälde waren hier recht eigentlich an ihrem Platze. Die ersteren sind gewiß in einem bedeckten Räume untergebracht gewesen — am liebsten denkt man an die Vorhallen des Tempels selbst — für die Gemälde aber läßt sich kaum ein mehr geeigneter und zugleich antiker Branch mehr entsprechender Platz vorstellen, als die Wände der den heiligen Bezirk umgebenden Hallen.

Hinter den beiden Stoen steigt der Fels bedeutend an, und während an der Osthalle hin der Weg vom Burghor zum höchsten Teil der Akropolis vorüberführt, schließt sich an die Nordhalle eine Reihe von vier großen Räumen, die mit dem Obergeschosse in gleichem Niveau liegen, nach Westen und Nordwesten aber mit etwas tiefer gelegenen kleineren Gemächern in Zusammenhang stehen. In dieser verhältnismäßig wohl erhaltenen Gebäudegruppe hat Conze die Reste der berühmten pergamenischen

Bibliothek wiedererkannt (Sitzungsberichte 1884, S. 1259 ff.).

In den vier großen Sälen waren, wie es scheint, auf besonders dazu gebauten Steusockeln in geringem Abstände von den Außenwänden die Holzgestelle für Bücher und Schriftrollen angebracht und mit Metallankern an die Wände angeschlossen. In dem größten bei der Nordostecke der Halle gelegenen Saal ist der Steusockel erhalten und an den Wänden sieht man noch die Einsatzlöcher für die erwähnten Anker. In der Mitte jenes Sockels, nahe der Rückwand (von der Halle aus gerechnet) befindet sich ein großes ebenfalls gemauertes Bathron, auf dem einst die unmittelbar davor gefundene Kolossalstatue einer Athena, eine freie Wiederholung der Athena Parthenos des Phidias, aufgestellt war. Dem Bilde gegenüber lag die Thüre, durch die man direkt aus dem Obergeschosse der Halle in den Büchersaal gelangen konnte. Auch die übrigen Säle waren gewiß von der Halle aus zugänglich; die Marmoreinfassungen von Thüren, die hier am besten ihren Platz finden, sind noch heute vorhanden. Das Obergeschosse der Halle stand also mit den Bibliotheksräumen in enger Verbindung, und es ist sehr wohl möglich, daß der zugleich luftige und schattige Raum als Lesesaal benutzt worden ist.

Das Bild der Göttin in dem beschriebenen Hauptraum sowie der Zusammenhang der Büchersäle mit der Säulenhalle weisen darauf hin, daß die Bibliothek geradezu einen Anhang zum Athenaheligtum gebildet hat. Fast alle größeren Bibliotheken der Alten, von denen wir Kunde haben, gehörten zu einem bestimmten Heiligtum, dessen Gottheit gewissermaßen Herrin und Schätzerin der Bücherschatze war, und die Verbindung der Bücherräume mit Säulenhallen ist geradezu typisch für Bibliotheksanlagen der hellenistisch-römischen Zeit (Conze S. 1263 — 1266).

Die Bibliotheksräume waren gewiß (trotz Plinius, Nat. hist. 35, 10) mit zahlreichen Kunstwerken ausgeschmückt, die zu den hier gepflegten literarischen Studien in Beziehung standen. Eine Anzahl von Inschriften, die zu den Basen der Bildnisse berühmter Schriftsteller und Dichter gehören — Homer, Alcäus, Herodot, Timotheos von Milet u. A. — und im Bereich des Athenaheligtums gefunden sind, werden aus der Bibliothek stammen, und wenn die oben erwähnten, zur Stoa gehörigen Nischen wirklich in der Rückwand des Obergeschosses zwischen den Thüren angebracht waren, so werden sie wohl zur Aufnahme dieser oder ähnlicher Kunstwerke gedient haben.

In den Worten Strabons über die Bauhatigkeit Eumenes II. ist die Bibliotheksanlage ausdrücklich unter den Schöpfungen dieses Fürsten mitgenannt. Nach der technischen Untersuchung der Ruine kann der Bau jedenfalls nicht später sein, als die Stoa,



es hundert aber nichts annehmen, daß beide, Bibliothek und Säulenhalle, in einer und derselben Zeit, also unter Eumenes II. entstanden sind. Möglich ist, daß die kleineren, westlich von den vier großen Sälen gelegenen Gemächer, die vielleicht älteren Ursprungs sind, erst damals in die Gesamtanlage mit heringezogen worden sind, und als Werkstätten, Schreibsäle und Wohnräume für Beamte und Sklaven gedient haben.

Der Peribolos des Athenatempels, der durch den Hallenbau Eumenes II. seine im Altertum nicht wieder veränderte Gestalt erhalten hat, war mit einer seit dem Anfange der Königszeit stets anwachsenden Fülle kleinerer Weihgeschenke mannigfachster Art geschmückt. Hier standen vor allem die Denkmäler, die aus der Beute erfolgreicher Schlachten der »siegbringenden« Göttin errichtet waren, plastische Kunstwerke — wohl meistens lebensgroße Bronze-Statuen —, die auf großen aus Marmorplatten gebauten Bathron aufgestellt waren. Auf jedem Bathron stand in monumentalen Zügen eingemeißelt die Weihinschrift, und unter jeder Gruppe war die Schlacht angegeben, aus deren Siegesbeute das Werk errichtet war, sowie Name und Heimat des Künstlers, der es geschaffen hatte. Neben diesen zum Teil viele Meter langen Bathron stand eine Masse von Ehrenmonumenten für einzelne Personen, vor allem die Standbilder der Angehörigen des Königshauses selbst (Bericht II S. 49), dann Statuen von Privatpersonen, die sich um Fürst, Staat oder Volk verdient gemacht hatten, endlich die zahlreichen Bildnisse von Athenapriesterinnen, die Rat und Volk solcher Ehre *τις προς την πατρίδα εὐχεται* für wert erachtet hatte. Auch noch in der Epoche der Römerherrschaft lies in die Zeit Hadrians stand das Heiligtum in hohem Ansehen; dies beweist ein großes Bathron von kreisrunder Form, das einst die Statue des Augustus trug, und zahlreiche andere Reste von Ehrenbezeugungen für Mitglieder der kaiserlichen Familie und römische Große, die sich unter den in der Umgebung des Heiligtums gemachten Funden nachweisen lassen (Altertümer II S. 84 ff., Bericht II S. 48, 50–51). Neben den Standbildern und plastischen Kunstwerken mögen in Stein gehauene Urkunden, königliche Erlasse, Verträge, Ehrendekrete, Gesetze, Kultverordnungen wie überall in berühmten Heiligtümern, so auch hier unter dem Schutze der Gottheit aufgestellt gewesen sein. Erst wenn die Ergebnisse der Ausgrabungen vollständig veröffentlicht sind, wird sich übersehen lassen, was von all dem auf uns gekommen ist.

Die Fläche der Akropolis nördlich von dem Athenaheligtum war gewiß in der ältesten Zeit, als Pergamon noch auf die Spitze des Berges beschränkt war, größtenteils von Wohnhäusern eingenommen. In der Zeit der Attalidenherrschaft wird hier der Palast

der Fürsten gestanden haben; erst wenn die genauere Untersuchung des Gipfelplateaus abgeschlossen ist, wird sich zeigen, ob diese gewiß naheliegende Annahme das Richtige getroffen hat. Der Weg, auf dem man vom Burghore aus zu diesem Teile der Akropolis emporstieg, führte an einer Quelle vorbei, deren antike Fassung unter mittelterlichem Gemäuer noch einigermaßen erkennbar ist.

Südlich von der höchsten Spitze des Berges sind die Überreste der griechischen Epoche, ja sogar die ehemalige Grenze der Burg gänzlich verwischt durch den gewaltigen Bau der römischen Kaiserzeit, der auf dem Plan (Abb. 1401) noch als Augusteum bezeichnet, neuerdings aber als Tempel des Trajan erkannt worden ist. Die Beobachtungen, welche zu dieser Erkenntnis geführt haben, sind zur Zeit noch nicht veröffentlicht. Die Überreste der Kolossalstatue des Trajan und Hadrian, die in dem eingestürzten Räume der Cella des Tempels lagen, Inschriftenfragmente, die ihren Charakter nach einem in der Unterstadt von Pergamon aufbewahrten Briefe Hadrians an die *οἰκονομοὶ τῶν νῦν* gleichen, ein größeres Dekretbruchstück zu Ehren des bekannten Aulus Julius Quadratus, der unter Trajan Statthalter von Syrien war (s. oben S. 1209), werden im ersten voll. Bericht S. 94 f. bereits unter den bei dem oberen Tempel gemachten Einzelfunden aufgeführt.

Das Heiligtum erhob sich auf einer gegen 100 m breiten, ca. 70 m tiefen Terrasse, die im Süden durch eine gewaltige, einst über 20 m hohe Stützmauer abgeschlossen ist und von aneinander gereihten, senkrecht gegen jene Stützmauer gerichteten, hohen und starken Gewölben getragen wird. Der obere Teil der Stützmauer ist mit der Zeit heruntergestürzt, so daß jetzt die dunkeln Gewölbeöffnungen schon aus weiter Ferne in die Augen fallen (vgl. die Ansicht Abb. 1400, wo die Stelle des Trajaneums gerade über den drei großen Cypressen im Vordergrund liegt). Etwa 20 m vom Südrande der Terrasse entfernt erhebt sich noch heute der Fundamentsockel des Tempels, dessen kolossale Architekturteile ringsumher unter dem Schutte begraben aufgefunden wurden.

Der Tempel nahm die Mitte eines nach Süden offenen Peribolos ein, der im Norden, Osten und Westen von Säulenhallen umschlossen war. Der Eingang lag vermutlich auf der Ostseite zwischen dem Südrande der Halle und einem hier am Rande des Abhanges gelegenen kleineren Gebäude von unbekannter Bestimmung. Der Tempel war ganz aus weißem Marmor erbaut, hatte eine Breite von fast 20 m, eine Länge von über 33 m. Er erhob sich über einem ungefähr 3 m hohen, rings von Stufen umgebenen und reich mit Gesimsen verzierten Sockel, zu dem von Süden eine breite Freitreppe emporführte. 26 Säulen, je 6 auf den beiden Fronten und 9 auf jeder Langseite, umgaben die als *templeum in antis*



gebildete Cella. Die Säulen waren korinthischer Ordnung, ihre Höhe mit Basis und Kapitäl misst 9,8 m. Besonders reich war das Gebälk verziert. Die erhaltenen Stücke des Frieses zeigen Medusenköpfe zwischen aufwärts strebenden Konsolen in hohem Relief, an den Gesimsen waren zwischen halbkreisförmigen (liegenden) Konsolen bronzene Rosetten angebracht, die Haupt- und Seitenakroterien als Blatteckeln gebildet, aus denen Ranken emporwuchsen und über denen geflügelte Niken standen.

Von den drei einstockigen Hallen, die den mit Trachytplatten gepflasterten Tempelhof umgaben, waren die westliche und östliche nur aus drei Stufen emporgehoben und vom Platze aus direkt zugänglich, während die nordliche, dem hier bedeutend ansteigenden Terrain entsprechend, auf einem ca. 4 m hohen Sockel ruhte (Abb. 1407). Die 5,25 m hohen Säulen standen in weiten Abständen (Axweite 2,65 m), sie waren auf zwei Drittelle ihrer Höhe kanneliert und trugen sehr wirkungsvolle, aus Akanthus- und Schiffblättern komponierte Kapitäle. Nur die Säulen der höher stehenden Nordhalle sind glatt; zwischen ihnen war eine Brüstung angebracht.

In dem Tempelhof vor der Nordhalle sind, wie der Grundriß zeigt, zwei größere Einzeldenkmäler vorgefunden worden, eine Halbrunde nach der darauf erhaltenen Inschrift von Attalos II. errichtete Exedra und ihr dem Zwecke und der Aufstellung nach entsprechend eine von drei Seiten geschlossene rechteckige Sitzanlage, die beide von vorzüglicher Arbeit sind. Es ist kein Zweifel, daß diese kleinen Bauwerke von ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte zur Ausschmückung des Tempelhofes hierher versetzt worden sind. Die Abb. 1407 zeigt die Exedra Attalos II. mit Teilen der den Peribolos des Trajantempels umgebenden Hallen.

Der gewaltige im Sonnenlichte schimmernde Marmorbau über der riesigen Terrassenmauer, nächst dem Athentempel an der am meisten hervortretenden Stelle der Burg gelegen, muß schon aus weiter Ferne dem von Elata der Hauptstadt sich nähernden Wanderer in das Auge gefallen sein. Und umgekehrt über sah man von den Tempelstufen aus die ganzen großartigen Bauanlagen der Königszeit, links den hallenungehenen Athentempel, darüber hinaus den Zeustempel und die Marktterrassen, mit dem kleinen

Dionysostempel, gerade im Vordergrund das mächtige Hallenend des Theaters, das Bühnenhaus und die Orchestra, sowie die von Säulengängen eingeschlossene Westterrasse, in der Tiefe endlich die zur Zeit der Erbauung des Trajantempels jedenfalls schon angelegte Unterstadt, die Ebene mit dem Kraus der sie umgebenden Berge und im fernen Südwesten das blaue Meer.

Bevor wir uns den römischen Bauten am Südabhange und in der Unterstadt zuwenden, sei noch kurz der Julia-tempel auf dem nördlichsten Vorsprunge der Burg erwähnt. Es war ein kleiner Peripteros, dessen einzelne Bauglieder noch nahezu vollständig vorhanden sind, wenn auch gegenwärtig von dem Bau nichts mehr aufrecht steht. Zur Verstärkung der Festungswerke an jener Stelle hat



1407 Die Exedra Attalos II. und die Hallen des Trajanus in Pergamon. Rekonstruktion.

man den Tempel vermutlich in byzantinischer Zeit regelrecht abgebrochen und die Werkstücke, ähnlich wie dies mit dem Nikotempel auf der Akropolis zu Athen geschehen war, der Reihe nach in die Ringmauer des Platzes hineingebaut. So kommt es, daß jetzt Gesimse, Fries und Epistylla in der Mauer zu unterst liegen, darauf die Säulen folgen, 66 Trümmern in einer Reihe — die Zwischenräume sind mit kleinen Steinen und Mörtel ausgefüllt —, darüber endlich die Tempelstufen, sowie die Trachytblöcke des Fundamentes sichtbar sind. Zufällig hat ein Pergamener in neuester Zeit einen Architravblock an der äußersten Ecke



aus der Mauer herausgebrochen und verarbeitet. Im Mörtel der Mauer hat sich der Abdruck der Inschrift, die auf dem Block eingehauen war, erhalten; durch sie wissen wir, daß der Tempel der Julia, der Tochter des Augustus, geheiligt war.

#### Die Bauten der Unterstadt.

Am südlichen Abhange des Berges bereits außerhalb der ältesten Stadtmauer sind wiederum durch Aufführung hoher Stützmauern auf der Thal- und Abtragung des Terrains auf der Bergseite zwei Terrassen, eine kleinere westliche und eine größere östliche, geschaffen worden. Die Bestimmung der kleineren Terrasse, deren von Strebepfeilern gestützte Unterbauten wohl erhalten und namentlich auf der Südwestansicht (Abb. 1399) deutlich erkennbar sind, ist noch nicht völlig aufgeklärt. Die größere 150 m lange und durchschnittlich 70 m breite Terrasse nehmen die bereits teilweise genauer untersuchten Reste des Gymnasiums *τὸν νέον*, eines spätrömischen Baues ein (vgl. Abb. 1401). Den westlichen Teil dieser Anlage bildet ein von Säulenhallen umgebener nach Süden, wie es scheint, offener Hof von 75 m Länge (von Westen nach Osten) und 35 m Breite. Der Grundriß der aus Marmor aufgeführten, einst vielleicht zweigeschossigen Halle zeigt je 14 Säulen auf den Schmalseiten, 29 Säulen auf der Längseite. Säulen und Gebälk sind korinthisch-römischer Ordnung; die Arbeit ist im ganzen oberflächlich. Reste einer großen Inschrift auf dem Architrav lehren, daß die Anlage ihre Entstehung nicht kaiserlicher Munizenz, sondern der Werkthätigkeit einzelner Bewohner von Pergamon verdankte, deren Namen mitsamt den zum Bau beigesteuerten Summen angegeben sind. Am Abhange oberhalb der Nordwestecke des Hofes ist das Halbrund eines Odeion ähnlichen Baues von 36 m Durchmesser erhalten, dessen Bühne auf dem Dache der Halle selbst gelegen haben mußte. Im einzelnen ist diese Anlage, namentlich die mit überwölbten Nischen versehenen größeren und kleineren Gemächer östlich von dem Säulenhof noch unangeklärt.

In dem Hofe sind zahlreiche Marmorbasen gefunden worden, welche, älter als die Säulenhalle selbst, nach den erhaltenen griechischen Inschriften die Statuen von Gymnasiarchen und römischen Großen trugen. Von den letzteren seien hervorgehoben das vermutlich im Jahre 49 v. Chr. errichtete Standbild des L. Antonius M. f., Bruders des Triumvirn M. Antonius, und des P. Fabius Q. f. Maximus, der im Jahre 10 v. Chr. als Prokonsul von Pergamon aus die Kalenderregulierung Cæsars in Kleinasien eingeführt hat (Usener, *Bullettino dell' Instituto* 1874 p. 73—80).

Die Ruinen der Unterstadt liegen derart unter den modernen Häusern auf beiden Ufern des Selinus

zerstreut, daß ein Zusammenhang der einzelnen größeren Baualanagen nicht mehr nachweislich ist. Sie gehören alle römischer Zeit an, doch läßt sich vorderhand eine chronologische Aufeinanderfolge der verschiedenen Gebäude nicht angeben.

Da wo der Selinus aus dem engen Thal hervor kommt und in das Gebiet der heutigen Stadt eintritt, liegt auf dem linken Ufer am Fuße des Burgberges eine große Terrassenanlage, die ähnlich wie der Platz für das Trajanäum durch aneinander gereihte Tonnengewölbe gebildet ist. Sie muß einst bestimmt gewesen sein, einen größeren Gebäudekomplex aufzunehmen, wie er beispielsweise zu einem Gymnasium gehörte. Pergamon hat gewiß außer dem Gymnasium der von auch ein solches für die *ἐγγοί* und eine Palästra der *παῖδες* besessen.

Weiter abwärts, ebenfalls auf dem linken Ufer des Flusses, erhebt sich die stattlichste aller römischen Ruinen Pergamons, die ehemals als Basilika, auf dem Plan Abb. 1401 als Thermen bezeichnete Anlage. Es ist ein gewaltiges aus drei Schiffen gebildetes Langhaus, an das sich im Osten weitere jetzt weggebrochene Bauflichkeiten anschlossen, während nördlich und südlich zwei ihrer Lage und Gestalt nach sich entsprechende turmartige Kuppelbauten aufgeführt sind. In altchristlicher Zeit ist das Langhaus dadurch, daß man es im Osten durch eine Apsis schloß, zu einer Kirche umgestaltet worden, während von den beiden Kuppelräumen der Evangelist Johannes und der heilige Antipas Besitz ergriffen haben. Alle sichtbaren Wandflächen dieses kolossalen Gebäudes, das zum Teil aus Ziegelmauerwerk besteht, zum Teil mit Trachytwürfeln aufgebaut ist, waren in alter Zeit mit Marmorplatten verkleidet, die Gesimse von prächtigen Kannelen getragen. Im Innern standen gewaltige monolithische Säulen aus grauem und rötlichem Granit. Östlich an das Hauptgebäude, das mit den Rundtürmen eine Breite von über 100 m einnimmt, schloß sich ein weit über 200 m langer Hof, der von einer hohen, im Äußern mit Marmorsäulen geschmückten Peribolosmauer umgeben war. Um für diesen Hof den nötigen Raum zu gewinnen, mußte der Fluß, der das betreffende Terrain schräg durchschneidet, auf über 190 m Länge überbrückt werden.

Diese Flußüberbrückung, die bis auf den heutigen Tag völlig unversehrt erhalten und von modernen Häusern überbaut ist, hat mit Recht stets die größte Bewunderung bei allen Reisenden erregt. Es sind zwei parallel laufende Tonnengewölbe von je ca. 9 m Spannung, die einerseits auf Ufermauern ruhen, anderseits in der Mitte durch eine in das Fließbett hineingeseilte Zungenmauer getragen werden.

Die Gründe, welche zu der (auf dem Plan, Altertümer S. I, eingetragen) Bezeichnung der ganzen Baualanage als »Thermen« geführt haben, sind noch



nicht veröffentlicht. Nur soviel läßt sich ohne weiteres erkennen, daß in dem für eine solche Anlage erforderlichen Wasser kein Mangel war. In zwei sattelartigen Einschnitten des Rückens, auf dessen südlichem Vorsprung die Burg selbst liegt, haben sich die Bogenreihen einer großen römischen Wasserleitung erhalten. Ob dieselbe die Oberstadt mit Wasser versorgen konnte, ist noch ungewiß. Jedenfalls aber speiste sie die Brunnen und etwaigen Bäder in dem auf dem linken Selinusufer gelegenen Quartier der Unterstadt. Eine andere, auf Humanns Plan von 1871 verzeichnete Wasserleitung kommt aus dem oberen Ketiosthal, führt am Ostabhänge der Burghöhe an dem auch auf dem Plan Abb. 1401 angegebenen modernen Weg und den Resten der Eumeneismauer entlang und verschwindet gegenwärtig unweit der sog. Thermen bei den türkischen Friedhöfen.

Außer der erwähnten großen Überwölbung war der Selinus im Altertum jedenfalls mehrfach überbrückt. Von den drei Brücken, die gegenwärtig die beiden Stadthälften verbinden, ruht die südlichste, wie es scheint, auf antiken Fundamenten.

Innerhalb des hauptsächlich von Türken bewohnten größeren Stadtteils auf dem rechten Selinusufer sind bedeutendere Ruinen nicht sichtbar. Dagegen umgibt den von einem türkischen Friedhof eingenommenen Hügel im Nordwesten der Stadt eine Gruppe von augenscheinlich in enger Beziehung zueinander stehenden Anlagen, das römische Theater, der Circus und das Amphitheater.

Die beiden ersteren sind an die dem Selinusthal zugewandte Seite des Hügels angelehnt. Die Sitzstufen des Theaters ruhten zum Teil auf dem natürlichen Terrain, zum Teil, namentlich auf den beiden Flügeln des Halbrundes, auf konzentrisch gerichteten, tonnengewölbten Unterbauten, die hinter den obersten Sitzreihen vielleicht einen Säulengang trugen. Der Durchmesser der Cavea wird auf 120 m angegeben. Orchestra und Bühne sind verschüttet; die Stätte dient seit Jahren als Steinbruch, aus dem von Zeit zu Zeit Baugheder korinthischen Stils aus Marmor zutage gefördert werden. An dem südlichen Flügel des Theaters lehnte ein in Trachytquadern erbautes, noch jetzt aufrecht stehendes Bogenthor, dessen beide Fronten nach der Querschneide des Theaters gerichtet sind, während die Längsachse des mit einem einfachen Tonnengewölbe überdeckten Durchganges dazu schräg steht. Sie entspricht dem Laufe einer von dem Thore nach Westen führenden Straße, auf die wir sogleich zurückkommen werden.

Nordöstlich vom römischen Theater lag der Circus, mit der einen Längsseite an den Abhang des Hügels sich anlehnend. Von der aus großen Quadern hergestellten Umfassungsmauer auf der anderen Seite ist nur das nördliche Stück, sowie die dem Selinus

zunächst liegende Rundung erhalten, alles übrige ist von modernen Häusern überbaut, zerstört oder verschüttet.

Auf der Nordwestseite des Hügels trennt diesen die Schlicht eines kleinen Baches von dem Abhänge der den Selinus im Westen begleitenden Bergkette. Mit weiser Benützung des beiderseits ansteigenden Terrains ist in diese Schlicht das Amphitheater hineingebaut. Der Bach selbst mußte zu diesem Zwecke überwölbt, das fehlende Terrain auf der Süd- und namentlich auf der Nordseite durch künstliches Mauerwerk ersetzt werden. Die gewaltigen, bis zu 26 m Höhe ansteigenden Pfeilmassen und kühn geschwungenen Bogen, aus sorgfältig behauenen Trachytquadern konstruiert, üben noch heute eine großartige Wirkung. Die Arena lag also gerade über der überwölbten Rinne des Baches und konnte leicht durch Stauung des letzteren unter Wasser gesetzt werden. Ihre Achsen sollen 51 zu 37 m Länge gehabt haben. Die Zahl der Sitzreihen, die auf schräg ansteigenden, trichterförmigen Gewölben ruhten, wird auf 30 geschätzt, die Durchmesser des ganzen, nach außen sich in Arkaden öffnenden Baues betragen angeblich 137 und 123 m. Leider fehlt ein fester Anhalt zur Bestimmung der Entstehungszeit dieses großartigen, in technischer Hinsicht ganz ausgezeichneten Bauwerkes.

Etwas oberhalb der Stelle, wo der das Amphitheater durchfließende Bach in den Selinus mündet, haben sich auf dem rechten Ufer die Überreste eines spätromischen Baues erhalten, und weiter abwärts, unterhalb der Mündung des Baches, ragt ein einzelner mit Votivinseln bedeckter Fels am Flußufer empor, der die Stätte eines alten Heiligtumes bezeichnet.

Von dem oben erwähnten Bogenthore bei dem römischen Theater nahm eine von Pfeilern eingefasste, überdeckte Feststraße, ihren Anfang, die von hier erst in westlicher, dann in südwestlicher Richtung zu einem ungefähr einen Kilometer entfernten, weit vor der Stadt gelegenen Heiligtume führte. Die Pfeilerpaare, deren noch viele vorhanden sind, waren 2,40 m von einander entfernt, während die Breite des von ihnen eingefassten Weges auf 3,78 m angegeben wird; aus großen Trachytblöcken zusammengesetzt, waren sie aufsen als Hallensäulen mit dorischem Kapital gestaltet.

Verfolgt man gegenwärtig den Lauf dieser Feststraße, so gelangt man in der angegebenen Entfernung zu einer Ruine, die allgemein als die Stätte des Asklepieions angesehen wird. In der Nähe dieser noch nicht genauer untersuchten Ruine entspringt eine lauwarme Quelle, wie überhaupt der Wasserreichtum der ganzen Gegend gerühmt wird. Dies und die Lage an dem entferntesten Punkte des Stadtgebietes (τὸ τελευταῖον τμήμα τῆς πόλεως Aristides



I S. 717 Dind.), vor allem aber der lange Säulenweg, der doch gewiss zu einem hervorragenden Heiligtum geführt hat, lassen in der That diese Annahme als höchst glaublich erscheinen. Von dem zweiten außerhalb der Stadt gelegenen Heiligtum, dem Nikephorion, das im Altertum mit Bäumen bepflanzt war und mehrere Tempel und Altäre in sich schloß (Polybios 16, 1, 32, 27; vgl. Diodor 28, 5), scheint bis jetzt auch nicht die geringste Spur entdeckt worden zu sein.

Dagegen haben sich in der Umgebung der Stadt mehrere kolossale Hügelgräber bis auf den heutigen Tag erhalten, die ein besonderes Interesse beanspruchen. Ein kleinerer Tumulus liegt auf dem schmalen Landstreifen, der südöstlich von der Burghöhe die beiden Flüsse trennt, weiter westlich in der Nähe der von dem Meere nach Pergamon führenden Straße, etwa einen Kilometer von der heutigen Stadt entfernt, erhoben sich weithin die Umgebung beherrschend zwei größere Grabhügel aus der Ebene, von denen der eine, der größte von allen, eine doppelte Spitze hat. Nur bei dem andern, dem westlichsten, heute Mal-tepe genannten Tumulus, dessen Durchmesser 160 m misst, während seine Höhe 32 m beträgt, ist es bis jetzt gelungen, den Eingang zum Innern zu finden und die Grabkammern genauer zu untersuchen. Ein 42 m langer, überwölbter Stollen von 3,2 m Weite und 5,5 m Höhe führt von Norden her in den Hügel hinein. Dieser Stollen trifft auf die Mitte eines ebenso breiten und ebenso hohen Quergewölbes von 17 m Länge, auf das sich von Süden her drei große gewölbte Kammern öffnen. Wände und Gewölbe sind in großen, fein gefügten Trachytquadern ausgeführt, deren Rückseite mit einem Gußwerk aus kleinen Steinen und Kalkmörtel verkleidet ist. Der ganze Bau, dessen Entstehung nicht vor die Königszeit gesetzt werden kann, ist offenbar als Hochbau ausgeführt worden, und erst dann hat man darüber den Erdhügel aufgeschüttet.

Von den beiden größeren Tumuli galt derjenige mit der doppelten Spitze lediglich aus diesem Grunde für das von Pausanias I, 11, 2 erwähnte Heroon von Pergamon und Andromache, während der Mal-tepe genannte Hügel ebenfalls nach Pausanias von älteren Reisenden als das Grab der Ange angesehen wurde (VIII, 4, 9: *Αότης μνήμα ἐν Περρδαίῳ . . . τῆς χθονὸς Αἰδὸν περιχόμενον κρητὶς, ἔστι δὲ ἐν τῷ μνήματι ἐπιθήμα χαλκοῦ πεποιημένον τῆς γυναικός*). Da in dessen die gewölbten Grabkammern und Gänge unmöglich vor der Königszeit entstanden sein können, so haben bereits Curtius und Adler die Ansicht ausgesprochen, daß man den Tumulus wohl eher für eine dem Angehörigen des Fürstenhauses errichtete Grabanlage zu halten habe. Die Ähnlichkeit mit den Kegelgräbern der alten lydischen Dynastien am gygäischen See bei Sardes führt auf die Vermutung, daß die Attaliden bestritten waren, durch die An-

wendung dieser alteinheimischen Form der Fürstengräber sich ein besonderes Ansehen zu erwerben. [Ernst Fabricius]

### Bildende Kunst.

Keine Epoche der klassischen Kunst hat im Lauf der letzten dreißig Jahre durch wissenschaftliche Entdeckungen und neue Funde eine solche Bereicherung ihres Materials, keine eine so tiefgehende Wandlung ihrer Wertschätzung erfahren, wie die hellenistische und innerhalb derselben insonderheit die pergamenische. Vier Künstlernamen und ein paar vereinzelte Werke, deren allgemeine Bezeichnung keinen Anhalt zur Begründung ihrer Beschaffenheit bot, war das einzige, was über pergamenische Kunst aus litterarischen Quellen bekannt war. Zudem war der ganzen Periode von Olymp. 121 bis 156 (rund 300—150 v. Chr.) das Wort des Plinius (XXXIV, 52: *cessavit ars*) vom Nachlassen der Kunst als Brandmal aufgedrückt, Grund genug, auch die Vorstellung vom Können der pergamenischen Künstler auf das bescheidenste Maß herabzustimmen. Erst seitdem Brunn die enge Verwandtschaft der kapitolinischen Statue des sterbenden Kriegers, in welchem Nibby (1821) einen Gallier erkannt hatte, mit der früher »Arria und Paetus« genannten ludovisischen Gruppe, deren richtige Deutung Raoul-Rochette (1830) gegeben hatte, nachgewiesen und auf Grund einer eingehenden Analyse dieser beiden Werke in seiner Künstlergeschichte (1857) eine charakteristische Seite der pergamenischen Kunst in scharfen Umrissen klar gelegt hatte, erst da begann eine gerechtere Würdigung derselben Platz zu greifen. Nachdem dann durch eine weitere folgenreiche Entdeckung Bruns, welcher in einer Reihe halblebensgroßer, jetzt überall hin zerstreuter Marmorfiguren die Reste eines von Attalos I auf die Akropolis von Athen gestifteten Weihgeschenkes erkannte, der Kreis pergamenischer Werke erheblich erweitert und das Gefühl für die Stileigentümlichkeiten derselben so weit entwickelt war, um dem Einfluß pergamenischer Kunstübung auch an anderen Werken mit Erfolg nachgehen zu können, da kamen die deutschen Ausgrabungen und ließen aus dem Schutt der Königsstadt Kunstwerke in solcher Fülle, in so ungeahnter Großartigkeit, in so überraschender Neuheit entstehen, daß der erste Eindruck ein geradezu überwältigender, verwirrender war. Noch viel wunderlicher als früher nahm sich jetzt das *cessavit ars* aus gegenüber der unerschöpflichen Menge gewaltiger, mit höchster Meisterschaft ausgeführter Skulpturen. Weit zutreffender schien Humanns Ausruf beim Aufdecken der Gigantomachie: »Wir haben eine ganze Kunstperiode gefunden!« Denn das, was die Altarskulpturen boten, paßte in der That ebenso wenig zu der Vorstellung,



die man sich bisher von der pergamenischen Kunst gebildet hatte, wie es sich in den Rahmen einer andern Schultradition zwingen lassen wollte. Man begreift es, daß unter dem überwältigenden Eindruck dieser Werke anfangs die Forderung laut wurde, nicht nur die bisherigen Aufstellungen über die pergamenische Kunst und ihr Verhältnis zu den vorhergehenden und gleichzeitigen «Kunstschulen» mit den neuen Thatsachen in Übereinstimmung zu bringen, sondern von den Altarskulpturen als dem einzig verlässlichen Fundament aus die Geschichte der pergamenischen, ja der ganzen hellenistischen Kunst anzugestalten. Denn wie die ganze hellenistische Kultur und Geschichte auf Herstellung einer großen griechischen *syn* ausgehe, so beherrsche dieser Zug, die Unterschiede auszugleichen und das Ererbte Gut immer mehr zum gemeinsamen Besitztum Aller zu machen, auch die bildende Kunst der Diadochenperiode. Mit dem Hauptwerk der rhodischen Schule, dem Laokoon, zeige die Gigantomachie eine entschiedene Verwandtschaft, die Künstler des farnesischen Stils seien, nach vorgefundenen Inschriftresten zu urteilen, vielleicht selbst an den Altarskulpturen beschäftigt gewesen, so daß nimmehr die Scheidung der kleinasiatischen Künstler in eine rhodische, trallianische, pergamenische Schule nicht mehr haltbar sei (Conze, *Gött. gel. Anz.* 1882 S. 898 ff.).

Nichts stellt die Bedeutung der Ausgrabungen zu Pergamon, zugleich aber auch die Schwierigkeit, sie schon jetzt für eine Geschichte auch nur der pergamenischen Skulptur richtig zu verwerten, in ein helleres Licht, als diese Satze. Das Material ist zu groß, der neuen Thatsachen sind zu viele, als daß heute mehr als der Anfang mit der Verarbeitung Jones und der Sichtung dieser gemacht sein könnte. Demgemäß muß ein noch vor dem endgültigen Abschluß der Ausgrabungen entworfener Abriss der pergamenischen Plastik notwendig etwas Unfertiges haben. Die Wiederherstellung des Altarbaues kann noch nicht in allen Teilen als eine zweifellos richtige angesehen werden; die Aufeinanderfolge der Platten des großen Frieses und ihre Verteilung am Bau ist zwar in wesentlichen Punkten gesichert, läßt aber über die Gesamtanordnung desselben noch kein zuverlässiges Urteil fällen; die Deutung der Einzelfiguren ist erst zum kleineren Teil gelungen, die Frage nach dem Verhältnis der Komposition zu früheren Werken, ihrer Abhängigkeit oder Vorbildlichkeit, ist kaum gestellt, geschweige denn gelöst. Nicht besser, eher noch ungünstiger steht es mit dem kleineren Fries. Weniger vollständig und weniger gut erhalten hat er sich bisher weder mit gleicher Sicherheit, wie jener, am Altarbau unterbringen noch in gleicher Ausdehnung wieder zusammensetzen lassen. In noch höherem Maße, als bei jenem, entziehen sich hier viele der Szenen

nicht bloß der Namengebung, sondern lassen selbst den dargestellten Vorgang noch vielfach rätselhaft erscheinen. Nimmt man hierzu, daß von den reichen Einzelfunden, die neben den Altarskulpturen gemacht wurden, erst ganz wenige Stücke dem Studium zugänglich gemacht werden konnten, daß ferner die Inschriften, von deren Wert für die Geschichte der Skulpturen Conze einzelne glänzende Proben gegeben hat, ihrer Bearbeitung überhaupt noch harren, so leuchtet ein, wie unvollständig das hier entworfene Bild von der Kunstthätigkeit in Pergamon bleiben muß. Wenn trotzdem es heute schon möglich ist, die Umrisse desselben mit einiger Sicherheit zu zeichnen, so ist dies einerseits dem Eifer und der Schnelligkeit zu danken, mit welcher die Leiter der Ausgrabungen alle wichtigen Ergebnisse in den oben erwähnten «Vorläufigen Berichten» und anderen Einzelschriften veröffentlichten, anderseits der Zuvorkommenheit und Liberalität der Berliner Museumsverwaltung, welche das Studium der Originale in jeder Weise fördert und erleichtert.

Es ist ein zufälliges Zusammentreffen, daß der Gang, den unser allmählich sich vertiefender Einblick in die Entwicklung der pergamenischen Kunst genommen hat, zeitlich dieser selbst parallel geht. Die ältere Stufe der Entwicklung ist uns durch die Brunschen Entdeckungen, die jüngere durch die deutschen Ausgrabungen bekannt geworden. Es müßten deshalb zwingendere Gründe vorliegen, als sie bisher vorgebracht sind, wenn dem Altarfunde zu Liebe von der chronologischen Darstellung abgegangen und dieser zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht worden sollte. Sicherlich sind die Altarskulpturen ganz besonders authentisch, nach Zeit und Ort bestimmt, von unzweifelhafter Originalität und unverfälscht in bezug auf die Art ihrer Erhaltung, während die Gallierfiguren und die Reste des attalischen Weihgesenks allem Anschein nach nicht Originale, zum Teil Nacharbeit und durch Restaurationen «verfälscht» sind. Allein wie die Marmornachbildungen des Speerträgers von Polyklet oder des Schabers von Lysipp nach Verlust der ahernen Originale ohne Bedenken als sicherste Grundlage für die Kenntnis dieser Meister angesehen werden, so müssen uns auch jene Nachbildungen die pergamenischen Originale so lange ersetzen, bis ein aufgefundenes Originalwerk dieser Zeit uns eine noch anverlässigere Grundlage bietet. Ein solches aber ist der Altarbau eingestandenmaßen nicht. Er ist erheblich, vielleicht ein halbes Jahrhundert und noch mehr jünger, als die attalischen Gruppen, und zudem haben seine Skulpturen, als schmückende Teile eines prachtvollen Bauwerks, eine völlig andre Bestimmung, als jene freien, für die Einzelbetrachtung geschaffenen Gruppen. So trennt beide Werke eine tiefe Kluft. Schöpfungen verschiedener Zeit und



verschiedener Bestimmung weisen sie uns zwei getrennte Ströme pergamenischer Kunstthätigkeit, die so wenig in einander fließen, wie in der Tragödie ein Botenbericht und ein Chorlied, mag auch in letzterem die Stimmung nachklammern, die der erstere hervorgerufen. Es mag überraschend sein, eine Periode der griechischen Kunstgeschichte, deren Dunkel noch vor kurzem nur durch einzelne wenige Strahlen erhellt war, nun plötzlich in so klarem Lichte zu schauen, das wir ungeahnte Einzelheiten zu unterscheiden vermögen. Doch wollen wir versuchen, in die Helle zu sehen, ohne uns blenden zu lassen.

Nachdem Plinius im 33. Buch seiner Naturgeschichte von Gold und Silber gehandelt, kommt er im 34. auf das Erz zu sprechen. Nach seiner Gewohnheit gibt er an der Stelle, wo er von der Bildnerei in Erz (*ars statuaria*) spricht, § 49–51 ein chronologisches Verzeichnis der Namen derjenigen Meister, welche sich als Erzbildner am meisten ausgezeichnet haben (*distinctis celeberrimorum artibus*, § 53), welches mit Olymp. 121 abbricht. Dann fährt er § 52 fort: *cessavit deinde ars* — worunter nur die *ars statuaria* verstanden werden kann — *ut rursus olympiade CLVI revixit*. Trotz dieser Bemerkung, welche vielfach als ein Zeugnis für das Aufhören der Erzbildnerei während jenes langen Zeitraumes aufgefaßt worden ist, erwähnt Plinius in der mit § 53 beginnenden ausführlicheren Aufzählung der Erzbildner und ihrer Werke doch auch aus jenen 150 Jahren (ca. 300–150 v. Chr.) eine ganze Reihe von Meistern in dieser Kunst, so daß man geglaubt hat, Plinius trete hier mit sich selbst in Widerspruch. Weder die Anordnung dieses Abschnittes, noch die Bedeutung von *cessavit* läßt diese Auffassung berechtigt erscheinen. Nachdem Plinius bis § 67 die Hauptmeister der Erzbildnerei Phidias, Polyklet, Myron, die beiden Pythagoras (aus Rhogion und Samos), Lysipp und seine Schule in chronologischer, mit dem kurzen Namensverzeichnis übereinstimmender Reihenfolge behandelt hat, beginnt er mit § 72 — die vier §§ 68–71, worin er einen unbekannten Telephanes und die wenigen Erzwerke des Praxiteles bespricht, sind ohne Rücksicht auf die sonstige Anordnung eingeschoben — eine alphabetische Aufzählung der Meister zweiten Ranges, welche mit § 83 mit dem zu Lysipps Schule gehörigen Xenokrates abschließt. Nun folgt, gleichsam anhangsweise, § 84 die Bemerkung über die Künstler zu Pergamon, welche bei aller Dürftigkeit das wichtigste literarische Zeugnis ist, das wir hierüber besitzen: *plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia*. *Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antiochus, qui volumina condidit de sua arte*, hierauf nach wenigen Zwischenbemerkungen § 85 ein wiederum alphabetisches Verzeichnis der Namen der Künstler dritten Ranges (*aequalitate celebrati*

*artifices, sed nullis operum suorum praecipui*) und endlich von § 86 an eine Aufzählung derjenigen Künstler, welche sich für ihre Werke den gleichen Gegenstand zum Vorwurf gewählt hatten.

Aus dieser Übersicht ergibt sich zunächst, daß Plinius nur von der Bildnerei in Erz und deren Meistern spricht. Letztere teilt er in drei Klassen. Zur ersten gehören die Meister, welche auf die Entwicklung dieser Kunst einen bestimmenden Einfluß geübt haben — *Phidias aperuit, Polykletus consummavit artem, Myron multiplicavit veritatem, Pythagoras prius nervos expressit, Lysippus statuariae arti plurimum contulit* —; zur zweiten diejenigen, welche zwar keinen solchen Einfluß geübt, aber doch hervorragende Werke hinterlassen haben; zur dritten endlich diejenigen, welche, ohne besonders berühmte Werke geschaffen zu haben, doch durch eine gleichmäßig künstlerische Durchbildung ausgezeichnet waren. Nun steht das *cessavit ars* am Ende des chronologischen Verzeichnisses der Künstlernamen, welches mit Lysipp und seiner Schule abbricht, eben hiermit hört aber auch die Aufzählung der Meister ersten Ranges auf, es kann sich demnach das *cessavit ars* nur darauf beziehen, daß mit Lysipp und seiner Schule die Ausbildung der *ars statuaria* ihren Höhepunkt erreicht habe und darnach ein Stillstand in der Weiterentwicklung derselben eingetreten sei. Das aber heißt gerade *cessare*, welches ebenso sehr von *cunctari*, wie von *desinere* verschieden das Stehenbleiben auf der erreichten Höhe bedeutet. Daß es nach Olymp. 121 hervorragende Erzbildner nicht mehr gegeben habe, liegt darin durchaus nicht ausgesprochen und konnte auch gar nicht Plinius' Meinung sein, denn sein Verzeichnis der Meister zweiten Ranges nennt deren genug. Über den neuen Aufschwung der Erstechnik in Rom zu handeln, ist nicht dieses Ortes.

Demnach ergibt sich aus der ganzen Anordnung, daß Plinius die pergamenischen Künstler zur zweiten Klasse rechnet, und das ist ein hohes Lob, da Plinius in dieselbe auch einen Kresilas, Alkamenes, Strongylion, Lykios, Euphranor verweist. Daß er sie dem alphabetischen Verzeichnis dieser Künstler nicht eingefügt, sondern angehängt hat, liegt eben an ihrem Zusammenarbeiten, *claritati in operibus eximii obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt*, wie er XXXVI, 37 von den Künstlern des Laokoon sagt.

Dem Ruhm der pergamenischen Künstler hat die Geschichte des Landes vorgearbeitet. Diese stellte sie, wenn nicht vor neue, so doch vor dankbare Aufgaben, welche eine im Besitz aller technischen Mittel befindliche und durch lange Übung gereifte Kunst zu bedeutenden Schöpfungen führen konnte, auch wenn den Meißel nicht gerade die Hand eines Myron oder Lysipp führte. Die Kämpfe der Atta-



hiden gegen die Gallier entzündeten noch einmal so etwas wie nationale Regeneration in den Herzen der Mitlebenden, und diesem befruchtenden Hauch, mochte er auch zu einem guten Teil künstlich erzeugt und von Seiten des Hofes selbst durch Entstellung und Verdunkelung der geschichtlichen Vorgänge absichtlich genährt worden sein, verdankte die Kunst noch einmal Stimmung und Kraft zu selbständigem Schaffen.

Nachdem die Galliereinfälle für das eigentliche Griechenland mit der Niederlage bei Delphi ihre Ende schaffend erreicht hatten, ergossen sich die Barbarenhorden, durch einen bithynischen Fürsten herbeigeführt, über Kleinasien. Dessen Küsten und Städte litten furchtbar unter ihren Raubzügen und es schien unmöglich, durch Waffengewalt diese Geißel unschädlich zu machen. Die asiatischen Fürsten schlossen mit ihnen freiwillig oder gezwungen Frieden und Freundschaft, gaben ihnen Landbesitz oder verwandten sie als Soldner in ihren Heeren. «So groß war der gallischen Jugend Fruchtbarkeit, daß sie wie ein Bienenschwarm ganz Asien erfüllte und schließlich ein asiatischer König ohne gallisches Söldnerheer weder Krieg führte noch, aus seinem Reich vertrieben, anders wohin als zu den Galliern floh: so groß der Schrecken vor dem gallischen Namen, so groß ihr unbezwingbares Waffenglück, daß man zur Wahrung der Herrschaft, wie zu deren Wiedererlangung gallischer Tapferkeit nicht meinte einzusetzen zu können» (Justin). Und diesem Volke trat, nach der allgemeinen und schon im Altertum verbreiteten Annahme, zuerst Attalos I. siegreich entgegen. Er habe ihnen — so lautet die gewöhnliche Darstellung — den geforderten Tribut, den andre Fürsten anstandslos zahlten, verweigert und sie bei ihrem Einfall in Mysien unweit seiner eigenen Hauptstadt (*Galli Pergamo victi ab Attalo*, Trog. geschl. Liv. XXXVIII, 16). Diese That galt als die größte des Attalos (Paus. I, 8, 2) und eine der drei Ruhmesthaten der pergamenischen Geschichte überhaupt (ebd. I, 4, 6. Thraimer, Die Siege der Pergamener über die Galater, Fellen 1877, S. 8). Fortan seien die Gallier auf die nach ihnen benannte Landschaft Galatien beschränkt geblieben und Attalos habe infolge dieses Sieges den Königs-titel angenommen.

Diese Darstellung ist mit den sonst feststehenden Thatsachen schwer vereinbar. Der Sieg des Attalos über die Gallier war, falls er über sie als Volk und nicht als Verbündete asiatischer Fürsten errungen war, sicherlich kein entscheidender (*nee tamen ita infregit animos eorum, ut abisterent imperio*, Liv. I, c.) und deshalb keine That, die dem Sieger Krone und Purpur eintragen konnte. Vielmehr führt alles darauf hin, daß Attalos bald nach Übernahme der Regierung (241) — Urlichs, Pergamenische Inschriften

S. 10 meint, in den Jahren 229 oder 228 — den vielgepriesenen Sieg als Bundesgenosse des Seleukos Kallinikos im Kriege gegen dessen Bruder Antiochos Hierax, der Massen von Galliern gedungen hatte, davongetragen und dann, als Seleukos im fernem Osten gegen den Uenrpator Arsakes kämpfte, das Diadem angelegt hat, gewiß nicht im Sinne seines Bundesgenossen, aber in klarer Voraussicht dessen, was später eintrat, daß der Bruderkrieg ihm den Weg zur Herrschaft über das seleukidische Kleinasien bahnen müsse. Nachmals ist dann die politische Seite der Kriege des Attalos vor der militärisch-nationalen Seite zurückgetreten und in Vergessenheit geraten. Wie ein verderbliches Naturphänomen waren die nordischen Barbaren inmitten der Hyperkultur der hellenistischen Welt erschienen. Das Fremdartige ihrer Erscheinung und Kampfweise erhöhte noch den Schrecken, den ihre frevelhafte Raublust und ihr tollkühner Mut den Bewohnern Kleasiens einflößten. Der Ruhm darf Attalos nicht geschmälert werden, in den langjährigen Kriegen gegen Antiochos zwar nicht die rohe Kraft der Gallier gebrochen, aber ihre wilde Raublust gebändigt, ja sie auf die von Antiochos ihnen überlassenen Wohnsitze zurückgeworfen zu haben» (U. Köhler in Sybels histor. Zeitschr. XLVII S. 12).

Nach Attalos nennt Plinius einen Namenen als denjenigen, dessen Gallierkämpfe von den pergamenischen Künstlern gebildet seien. Ob hiermit der Vorgänger oder Nachfolger Attalos I. gemeint ist, läßt sich aus der Stelle selbst nicht entscheiden. Denn mit der chronologischen Folge der Namen nimmt es Plinius (*regum Xercis atque Darci*, XXXIV, 68) nicht immer genau. So haben denn auch Brunn, K. G. I. S. 442 und Thraimer a. a. O. S. 25 ff. die Worte auf Eumenes I. (263—241) bezogen, gewiß nicht mit Recht, wie Brunn später selbst eingeräumt hat (Annal. 1870 p. 322). Denn von Eumenes I. Kriegen ist nichts weiter überliefert, als ein Sieg bei Sardes über Antiochos I. von Syrien, und Thraimers Versuch, ihn als Besieger der Gallier hinzustellen, kann nicht für überzeugend gelten. Dagegen hat Eumenes II. (197 bis 159) in verschiedenen Perioden seiner langen Regierung Siege über das gefürchtete Barbarenvolk davongetragen. Die Beschaffenheit unserer Quellen erlaubt keinen klaren Einblick in die Gestaltung dieser Kämpfe im einzelnen, doch lassen sich die wesentlichen Punkte mit hinreichender Sicherheit feststellen. Eumenes II. führte das Programm aus, welches Attalos I. aufgestellt hatte. Ihm gelang es, das seleukidische Kleinasien nebst dem thrakischen Chersones seinem Reiche einzuverleiben und sich, wenigstens zeitweise, auch das von seinem Vorgänger vergeblich bekämpfte Gallervolk unterthan zu machen. Die Gallier blieben nämlich auch nach den attalischen Siegen eine Geißel für das pergamenische Reich. In



syrischen Kriege (192—190) dienten große Scharen derselben im Heer des Antiochos, und noch im letzten Jahre desselben fielen 4000 Galater verwundet in das pergamenische Geldel. Auch der gallische Feldzug des Manlius, des Nachfolgers von Scipio, an welchem sich Eumenes' Bruder Attalos thätig beteiligte, raubte ihnen trotz schwerer Niederlage ihre Selbständigkeit nicht: *ut pacem cum Eumene servarent . . . morem togandi cum armis facerent agro- rumque suorum terminis se continerent* lautete Manlius' Bescheid an die gallischen Häuptlinge, als er 188 Asien verließ. Bald darauf mußte Eumenes bis 183 gegen Prusias II. von Bithynien, und von 182—179 gegen Pharnaces von Pontus kämpfen. Ob der von Polybios und Trogus in Verbindung mit diesen beiden Kriegen erwähnte Gallierkrieg ein selbständiger war oder gegen sie als Bundesgenossen des Prusias geführt werden mußte, läßt sich, obgleich letzteres das wahrscheinliche ist, nicht entscheiden. Sicher ist, daß Eumenes über Ortiagon, den Fürsten der Gallier, einen Sieg davon getragen hat (vor 183). Auch im pontischen Kriege fand Eumenes Gallierhäuptlinge auf Seiten seines Gegners und früher geschlossene Verträge des Pharnaces mit den Galliern werden im Friedensschluß 179 ausdrücklich als nichtig erklärt. Nun schweigt die Überlieferung bis 168 von Konflikten zwischen Eumenes und den Galliern. In diesem Jahr aber erheben sie sich gegen ihn und zwar, wenn Livius' Ausdruck *defectio* (45, 20) — sonst heißt diese Erhebung bei ihm *motus*, bei Polybios *πειρασμός* — genau ist, als seine Unterthanen. Es würde danach Galatien schon nach dem bithynischen und pontischen Kriege in eine gewisse Abhängigkeit von Eumenes geraten sein. Dieser letzte und bedeutendste Gallierkrieg bringt Eumenes in die größte Gefahr. Nach einer 168 verlorenen Schlacht mußte er einen Waffenstillstand schließen und, als im Frühjahr 167 die Feindseligkeiten von neuem ausbrechen, sich an die Römer um Hilfe wenden. Dieselbe bleibt aus, die Lage wird so bedenklich, daß Eumenes im Winter 167/66 sich persönlich nach Rom aufmacht. Aber der Senat will für ihn nichts thun. Eumenes kommt gar nicht nach Rom — der Senat wolle keinen König empfangen, lautet die Botschaft —, schon von Brundisium aus muß er umkehren. Auf seine eigene Kraft angewiesen, führt er 166 den Krieg mit größtem Nachdruck und das Glück ist ihm günstig: *ὁ μόνον ἐκ μεγάλων κινδύνων ἐρρύσασθε τὴν βασιλείαν, ἀλλὰ καὶ πάντῃ τῶν Γαλατῶν ἔθνος ὁποχείριον ἐποίησθε* (Diodor aus Polybios). Es ist wahr, das Eingreifen der Römer verkümmerte ihm später die Früchte dieses Sieges, allein ganz konnten auch sie die Folgen dieses entscheidenden Schlages nicht aufheben. Eumenes blieb trotz wiederholter Beschwerden der Gallier in Rom, trotz der Intrigen des Prusias und trotz der geringen Sympathien des römischen

Senats nicht bloß selbst von ihnen verschont, sondern auch später haben die Gallier das pergamenische Reich, trotz günstiger Gelegenheit dazu, nie wieder angegriffen. Somit darf von diesem Siege der Niedergang des gallischen Stammes mit viel größerem Recht hergeleitet werden, als von den Siegen des Attalos. Wenn derselbe weniger hell in der Geschichte strahlt, als diese, so läßt sich dafür wohl ein Grund denken. Eumenes hatte in seinen letzten Regierungsjahren die Gunst Roms verschert. Ob mit, ob ohne Grund hatte man ihn im Verdacht, daß er mit den Feinden Roms gemeinsame Sache gemacht habe, und nur an der Weigerung seines Bruders und Nachfolgers Attalos, auf eine ihm von Rom vorgeschlagene Teilung des Reiches einzugehen, lag es, wenn Eumenes den Thron behielt. So darf man von einer für Rom mehr oder minder eingenommenen Geschichtsschreibung keine unparteiische Würdigung der Galliersiege Eumenes erwarten. Aber auch sein Nachfolger hatte schwerlich ein Interesse daran, das Andenken an diese Siege besonders rege zu erhalten. Daß Attalos II. sich lange mit der Hoffnung trug, Thronerbe seines Bruders zu werden, läßt sich nicht verkennen. Als 172 Eumenes auf dem Wege nach Delphi in einen Hinterhalt geriet und schwer verwundet worden war, fand die falsche Nachricht von seinem Tode bei Attalos schnelleren Glauben *quam dignum concordia fraterna erat* (Liv.). Er heiratete die Frau seines Bruders und trat dem Kommandanten der Burg gegenüber auf, als wäre er schon im Besitz des Diadems. Von jetzt an war das enge Verhältnis zwischen beiden Brüdern gelockert. Je mehr der eine sich von Rom loszulösen suchte, um so eifriger pflegte der andre die Verbindung damit. Und Attalos' II. ganze Regierung (159—138) zeugt, wie willig er jedem Winke folgte, der ihm von Rom kam. So mußte auch er ein schlechter Harold der Thaten seines Vorgängers werden.

#### Gallierstatuen.

Was die Überlieferung ergibt, bestätigen die in Pergamon gemachten Inschriftenfunde. Die dort, wie S. 1223 erwähnt, zum Vorschein gekommenen Statuenbasen lassen nach ihrer Beschaffenheit und ihren Inschriften keinen Zweifel, daß sie einst die Bildwerke trugen, welche die pergamenischen Könige zum Andenken an ihre Siege errichteten und von denen einige sicher auf die von Plinius erwähnten Gallierkämpfe sich beziehen. Diese Basen bestehen aus drei Teilen: einem verdeckten Kern, Stand- und Deckplatten, letztere beiden aus dunkelblaugrauem Marmor. Die aufrecht gestellten Standplatten haben eine Höhe von 0,645 m und sind mit einem schlichten Sockelgliede versehen. Auf ihrer Oberfläche zeigen sie Dübellocher, welche von der Befestigung der Deckplatten herrühren. Die



Länge der Blöcke wechselt, im Durchschnitt beträgt sie rund 1 m. Auf den Deckplatten bemerkt man die Standspuren von Bronzestatuen und zwar scheinen letztere sehr sorgsam von ihrer Basis getrennt worden zu sein. Denn die ursprünglichen, fußspurartig geformten Vertiefungen, in welche die Statuen eingelassen waren, sind durchweg von tiefen, mit dem Melfeol eingehanenen Rillen umgeben, welche eine nachträgliche Erweiterung des älteren Einsatzes deutlich erkennen lassen. Standplatten sowohl wie Deckplatten tragen Inschriften. Auf den ersteren laufen unmittelbar unter dem oberen Rande in der Regel zwei Inschriftzeilen hin, in welchen der Name der besiegten Gegner, mitunter auch der Ort des Kampfes, auf den sich das darüberstehende Weihgeschenk bezog, genannt war. Einmal findet sich eine fünfzeilige Weihinschrift und unter derselben eine einzeilige Künstlerinschrift. Sonst stehen die Künstlernamen nicht auf den Standplatten, sondern auf der Vorderseite der Deckplatten. Ob diese Basisplatten zu einem einzigen, sehr langen Postament oder zu mehreren gleichartigen gehören, ist bisher nicht uitgemaakt; doch ist letzteres das wahrscheinlichere. Nach der Form der Buchstaben lassen sich mit Sicherheit zwei Gruppen von Inschriften, eine ältere und eine jüngere, unterscheiden. Jene gehört der Zeit Attalos' I., diese der Zeit Eumenes' II. und Attalos' II. an. Die beiden wichtigsten Inschriften der älteren Gruppe lauten:

Βασιλεὺς Ἀτταλὸς τὸν κατὰ πόλεμον  
ἀγίνων χαριστήρια Ἀθηνῶν

auf der Schmalseite eines der langen Postamente, und

Βασιλεὺς Ἀτταλὸν  
Ἐπιτένης καὶ οἱ ὄντων καὶ στρατῶνται  
οἱ ἀνατινωμένοι τὰς πρὸς τοὺς γαλλοὺς  
καὶ Ἀντίοχον μάχας χαριστήρια  
ἔστιν αὐτῶν Δαί Ἀθηνῶν

τόν τε ἔργα

auf zwei aneinander schließenden Blöcken eines anderen Postamentes.

Nach dieser Inschrift gehörte also an dem Schlachtdenkmal auch eine Portratstatue des Königs, welche von Epigenes, den Führern und Soldaten, welche die Schlachten gegen die Gallier und Antiochos Hierax mitgeschlagen hatten, den Burggottheiten Zeus und Athena geweiht worden war. Der hier genannte Epigenes wird nicht verwechselt sein von dem bei den Zeitgenossen berühmten Feldhauptmann dieses Namens, der nach Attalos' Tode bei den Truppen des Seleukos Soter in Kleinasien stand und später den Intriguen des Kabinetministers Antiochos des Großen, Hermias, erlag, sei es nun, daß Epigenes den Dienst gewechselt hatte, sei es, daß er in dem Heere des Attalos als eine Art diplomatisch-militärischer Bevollmächtigter seines Verhandelten Seleukos

Kallinikos anwesend gewesen war. (U. Köhler a. a. O. S. 13). Diese beiden Inschriften scheinen den Schriftcharakter aus dem Anfang und dem Ende der Regierung Attalos' I. zu vergegenwärtigen. Die zweite nähert sich in einzelnen Elementen schon den unter Eumenes II. üblichen Schriftformen, die erste erscheint wesentlich älter. (Die gesicherten und charakteristischen Königsinschriften sind in chronologischer Folge im Facsimile veröffentlicht bei Conze, Monatsber. der Berl. Akad. d. W. 1881, Taf. 1—4, wo S. 869 ff. die Folgerungen, die sich aus der Vergleichung derselben ergeben, in überzeugender Weise gezogen sind. Geschichtlich und kunstgeschichtlich hat die Inschriften Ulrichs a. a. O. und Köpp, Rhein. Mus. XL S. 114 ff. zu verwerten gesucht. Vgl. auch Dittenberger Sylloge 173—177).

Von den Postamentinschriften stimmen, von einigen zweifelhaften abgesehen, acht, sämtlich auf den Standplatten angebracht, mit den Schriftzügen der ersten, älteren Inschrift überein. In denselben werden als Gegner Attalos' genannt von den Galatern die Tolistoagier und Tektosagen, Prusias und Antiochos, als Schlachtfelder die Quellen des Kalkos, ein Aphrodision, deren es mehrere im Gebiet von Pergamon gab, und Phrygien am Hellespont. So trümmert die Inschriften erhalten sind, so lassen sie doch mit Sicherheit erkennen, daß Plinius' Ausdruck *adversus Gallos proelia* ungenau ist. Nicht nur nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie bezog sich dieses Schlachtdenkmal auf die Gallersiege. Die Gallier spielten nur insofern eine hervorragende Rolle dabei, als einmal ihre Scharen stets auf der Seite von Attalos' Feinden zu finden waren, und zweitens ihre charakteristischen, originellen Gestalten mehr als die übrigen, von dem Herkömmlichen schwerlich abweichenden Figuren des Werkes die Augen der Beschauer auf sich gezogen haben werden. Von dem in den literarischen Quellen so gefeierten Gallersiege in der Nähe der Hauptstadt wissen die Inschriften nichts zu melden.

Von Inschriften, welche sicher der Regierungszeit Eumenes' II. zuzurechnen sind, haben sich nur drei gefunden und alle drei beziehen sich auffallenderweise auf ein und denselben Krieg gegen Nabis, König von Sparta, an welchem Eumenes im Jahre 195 als Bundesgenosse der Römer teilnahm. In einer vierten, an die entscheidende Schlacht von Magnesia (190) erinnernden Inschrift wird Eumenes nur nebenbei erwähnt. Sie ist zu Ehren seines Bruders, Attalos, der durch einen Reiterangriff zum Siege der Römer beitrug, von denjenigen Achäern gesetzt, welche in Erfüllung ihrer Bundespflicht zum Entsatz des auf der Burg von Pergamon eingeschlossenen Attalos herübergewandert waren und später an der Entscheidungsschlacht teilgenommen hatten. Sie lautet (Dittenberger a. a. O. 208):



Ἀττ[αλ]ὸν βασιλέως Ἀττ[αλ]οῦ  
ἀρετῆς καὶ ἀνδραγαθίας ἔνεκεν  
καὶ τῆς εἰς αὐτοὺς εὐνοίας  
Ἀχαιῶν οἱ διαβάντες κατὰ σιμαχίαν  
πρὸς βασιλέα Εὐμένει τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ  
ἐν τῷ συστάνει πρὸς Ἀντίοχον πόλεμῳ  
καὶ συναγωνισμένοι τὴν ἐν Λυδία  
παρὰ τὸν Φρύγιον ποταμὸν μάχην  
Ἀθηνᾶ Νηρηφόρῃ

Wenn so Attalos II. schon zu Lebzeiten seines Bruders durch eine Ehrenstatue gefeiert wurde, wird es nicht auffallen, daß aus seiner so viel kürzeren und an Thaten so viel ärmeren Regierungszeit zahlreichere Inschriften sich erhalten haben, als aus der fast 40jährigen des Eumenes. Es kann das Zufall sein, doch stimmt es zu gut mit der oben charakterisierten Tendenz der Überlieferung, als daß man es lediglich diesem zuschreiben könnte, daß von den Gallier- und den zahlreichen anderen selbständigen Kriegen des Eumenes in unserem Inschriftenvorrat sich nicht die geringste Spur erhalten hat, von dem Kriege dagegen, in welchem er als Bundesgenosse der Römer thätig war, nicht weniger als drei Inschriften erzählen. Ulrichs a. a. O. S. 14 meint, daß Eumenes seine Siegesmale gar nicht auf der Burg, sondern an einem anderen Orte, in dem von ihm erweiterten und verschönerten Nikephorion vor der Stadt, aufgestellt habe. Es kann indessen die Mißgunst Roms und seines Bruders Selbstsucht ebenso gut die Schuld daran tragen, daß, wie in der Überlieferung, so in den Kunstdenkmälern die Erinnerung an Eumenes' Siege sich nach und nach verwischte.

An Künstlerinschriften, die zu dem Schlachten-  
denkmal gehörten, ist außer der oben S. 1232 mitgeteilten, leider gerade am Anfang des Namens verstümmelten ... γόνου ἔργα eine ähnliche noch unvollständigere ... γόνου ἔργα zum Vorschein gekommen, welche gleich wie jene unter der Weihinschrift noch auf den Standplatten der Basis angebracht ist. Da die Buchstabenformen von denen der Weihinschriften nicht abweichen, gehört der oder die Künstler in die Zeit Attalos I. Wie der Name zu ergänzen sei, bleibt unsicher, denn außer den beiden von Plinius genannten Isigonos und Antigonos bietet eine pergamenische Inschrift als dritte Möglichkeit auch noch den Namen Epigonos dar, welcher von Plinius XXXIV, 28 unter den Erzbildnern wegen eines Tubenblasers und einer Gruppe, ein Kind, welches in rührender Weise sich an seine getötete Mutter schmiegt, mit Auszeichnung genannt wird. Daß beide Werke sich in den Kreis der Schlachtendenkmäler einreihen lassen — ein Gallierweib mit ihrem Kinde würde zu der Ludovisischen Gruppe ein passendes Gegenstück bilden — hat Ulrichs a. a. O. S. 23 ff. bemerkt. Die übrigen Künstlernamen stehen

auf der Deckplatte der Basis und zeigen etwas jüngere Schriftzüge, als die attalischen. Ihre Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Gruppe der Schlachtenmonumente bleibt also ungewiß. An Namen ergeben sie Praxiteles, über den genaueres nicht feststeht, Xenokrates, als Erzbildner aus Lysippos Schule bekannt, und Athenaios, von Plinius unter den Künstlern der 156. Olympiade (150 v. Chr.) genannt, also Zeitgenosse Attalos II. Als Vaterstadt läßt sich für Praxiteles mit Wahrscheinlichkeit Athen annehmen, Xenokrates gehört zur sikyronischen oder rhodischen Schule. Aus den Inschriften erfahren wir noch von einem Thebaner — der Name ist verloren gegangen — als Mitarbeiter an den Schlachten-  
denkmälern. Als Vaterstadt des Stratonikos, des einen der vier von Plinius genannten Künstler, ist Kyzikos bekannt. Es war also ein buntes Gemisch von Schulen und Städten, welche ihre Künstler nach Pergamon sandten, den Kriegeruhm der Attaliden durch Standbilder auf dem hallenumgebenen Freiplatz um den Athentempel zu verherrlichen.

Von den Erzstatuen, welche diese Künstler bildeten, hat sich nichts erhalten, dagegen sind zwei Marmorwerke auf uns gekommen, deren Zugehörigkeit zu dem Kreise der *proelia adversus Gallos* ebenso unbestritten ist, wie ihr Verhältnis zu den Bronzeoriginalen unaufgeklärt. Beide Werke sind in Rom im 16. Jahrhundert zum Vorschein gekommen, bestehen aber nicht aus Italienischem, sondern aus kleinasiatischem oder Inselmarmor, ob aus den Brüchen des Sipylosberges oder der kleinen, bei Samos gelegenen Insel Furni, ist strittig. Schon dieser Umstand macht ihre Entstehung in Kleinasien wahrscheinlich. Beide Werke kamen in die Villa Ludovisi, später wurde die Einzelfigur in das capitolinische Museum versetzt und ist seitdem unter dem Namen des sterbenden Fechters vom Capitol berühmt geworden. Dieses Werk, von welchem Abb. 1408 die Vorder-, Abb. 1409 die Rückansicht gibt, ist in guter Erhaltung, wenn auch nicht unverletzt auf uns gekommen. Die größte Einbuße hat die Statue dadurch erlitten, daß der Ergänzer — wie man sagt, Michel Angelo — die Oberfläche poliert und dadurch die ursprüngliche Beschaffenheit der Epidermis verwischt hat. Von der Basis ist das freistehende linke Drittel, worauf die Hand sich stützt, weggebrochen. Vom Ergänzer rührt demnach das ganze Schwert (rechts neben der rechten Hand) nebst Scheide und Tragband und das eine Ende des mächtigen Hornes her, welches den größten Teil der Basis einnimmt. Der Ergänzer hat hier fälschlich ein zweites Schallfloß gebildet — das erste echte ist am Vorderrande der Basis unterhalb des linken Knies sichtbar —; es sollte ein Mundstück sein. Der rechte Arm war abgebrochen, ist aber aus den antiken Teilen wieder zusammengesetzt, so daß seine Haltung gesichert



Abb. Der stierkämpfende Held von Cnidos. 17a. Seite 1233





468 Rückansicht des sterbenden Galliers (zu Seite 1224.)

ist. Außerdem sind nur noch die linke Kniekehle und die Zehen beider Füße neu. Nicht sichtbar ist auf der Vorderansicht der längliche Schild, auf welchen der Sterbende hingesunken ist (auch auf der Rückansicht nur undeutlich). Der Jüngling ist an der rechten Seite dicht unter dem großen Brustmuskel tödlich verwundet. Diese Wunde bestimmt seine Lage in allen Einzelheiten, denn alle Bewegungen, die er noch vollführen kann, zielen darauf ab, die rechte Seite zu entlasten. Besonders deutlich wird dies an dem rechten untergeschlagenen Bein und der Stellung des rechten Arms. Dieser ist es allein, der den sinkenden Körper noch stützt, aber er thut es kraftlos und nur noch auf kurze Zeit. Denn der Arm ist nicht mit auswärts gekehrter Hand steif auf den Boden gestützt, sondern knickt ein (s. die Rückansicht), um die Seite nicht zu spannen. Bald wird der Blutverlust dem Körper auch diese Stütze rauben, die energische Beugung des rechten Kniees sich lockern, das linke Bein sich strecken, der Oberkörper völlig zu Boden sinken und der Tod sein Werk gethan haben.

Die Benennung des Sterbenden als eines Galliers beruht auf sicheren Kriterien, die teils seine Körperbildung, teils die Attribute, mit denen er ausgestattet ist, an die Hand geben. Der schlanke, schmiege, kräftige Körper ist, ganz abgesehen vom Kopfe, nicht der eines Hellenen. Die Form der Hände und Füße, die Falten, welche sich dort über den Knöcheln, hier unter der Sohle zeigen, Falten, wie sie ähnlich an den Achselhölen und über dem Nabel sichtbar sind, verraten eine dickere Haut, als sie Hellenen eignet. Es ist ein rauheres Klima, eine einfachere Lebensweise, die diesen Körper groß gezogen, eine schwerere Arbeit, die ihn gestählt und schwierig gemacht hat. Völlig ungrisch ist auch der Kopf. Das dicke, tief in den Nacken herabgehende Haar, welches nach hinten gestrichen und durch eine Salbe zu einzelnen, scharf von einander absetzenden Strähnenwulsten zusammengebuckelt ist, ist ebenso barbarisch, wie der kurze, nur die Oberlippe bedeckende Bart. Das Gesicht ist weit von hellenischer Regelmäßigkeit entfernt, Nase und Kinn springen stark vor, der Ausdruck ist derb und bei allem Todessehnen wild und trotzig. So ohne Ergebung, so bis zum letzten Atemzuge ansturmend gegen die Unabwendbare stirbt kein Grieche. All dies aber sind, nach den ausschweiflichen Schilderungen der Alten, gerade charakteristische Eigenschaften der Gallier. Sie hatten den hochgewachsenen, schmägen Körper, der an Kalte mehr, als an Hitze gewöhnt war, sie trugen den Schnurrbart und machten ihr Haar durch fortwährendes Salben so dick, daß es sich von den Mähnen der Pferde nicht unterschied; sie strichen es aus der Stirn so nach hinten, daß den Griechen ihre Ähnlichkeit mit Panen und Satyrn

auffiel. (Οἱ Γαλάται τοῖς μέν σιμασίον εἰσιν ἐπιθήκει· ταῖς δὲ σαρεὶ κάλυγροι καὶ λευκοί, ταῖς δὲ κόμαις οὐ μόνον ἐκ φύσεως ἔχοντο, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς κατασκευῆς ἐπιτηδείουσιν αὐτοῖς τὴν φυσικὴν τῆς χροῆς ιδιότητα. Τιδόνου γὰρ ἀπολόματι σκώοντες τὰς τρίχας συνεχῶς καὶ ἀπὸ τῶν μετῴμων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τένοντας ἀνασπῶσιν, ὥστε τὴν πρόσσιν αὐτῶν φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πασὶν κοικαίαν παχύνοντα· γὰρ αἱ τρίχες ἀπὸ τῆς κατεργασίας, ὥστε μὴδὲν τῆς τῶν ἱππῶν χαίτης διαφέρειν. Diodor V 28.) Dazu stimmen die Attribute. Zwar Schild und Horn kommen ähnlich auch bei andern Völkern vor, echt gallisch aber ist der gedrehte Halschmuck, die aus Trochibloch gewundene *torques*, deren schon die Geschichte des Titus Manlius Torquatus gedenkt. Auch die Sparsamkeit der Bewaffnung entspricht der ökonomischen τῶν τρυφῶν ἀνδρῶν ἐπιπάθεια, von der Polybios berichtet.

Der Gallier hat sich nicht selbst ins Schwert gestürzt, wie lange geglaubt wurde, sondern ist durch einen feindlichen Stoß zu Tode getroffen worden. Denn die Wunde sitzt an seiner rechten Seite, welche, weniger gefährlich als die Herzseite, von einem Selbstmörder schwerlich ausgesucht werden würde, dem feindlichen Stoße aber angestatter ist, als die beschuldete linke (Belger, Arch. Ztg. 1882 S. 168). Es ist daher sehr zweifelhaft, ob das Schwert, welches dem Ergänzer angehört, auf der ursprünglichen Basis überhaupt vorhanden war. Weder ein Tragband noch eine Scheide auf dem antiken Teil der Basis macht die Annahme eines solchen nötig, wohl aber scheint der Umstand derselben zu widerstreiten, daß der Gallier, dessen rechte Hand von dem Horn in Anspruch genommen war, ohne Tragband ein Schwert überhaupt nicht bei sich führen konnte. Es ist ein Hornbläser, welcher wohl des Schildes zum Schutze, nicht so sehr aber einer Waffe bedarf, die er zur Abwehr wie zum Angriff doch nur höchst unbequem benutzen konnte.

Das Interesse, welches dem sterbenden Gallier allgemein entgegengebracht wird, erleidet durch diese Feststellung keinen Abbruch. Das Rührende, welches diese zusammenbrechende, von blühender Kraft erfüllte Jünglingsgestalt hat, bedarf des sentimentalen Beigeschmackes gar nicht, den ihr das Sterben durch eigene Hand geben würde. Ja es ist fraglich, ob der Selbstmörder uns so viel Mitgefühl einflößen konnte, wie der Wehrlose, der den Bewaffneten voran in den Kampf stürmt und sein Horn am Munde von dem feindlichen Stoße erreicht wird. Über ihn hinweg stürzen die Scharen der Kämpfenden, sein Horn zerbricht unter dem Ansturm, er sinkt nieder auf seinen Schild und verblutet einsam, ohne den Trost des Kriegers, auch seinerseits Wunden geschlagen zu haben. So besitzt dieses Werk etwas von dem, was wir heutzutage kurz »Stimmung« zu





1416 : Der Galliker und sein Weib, Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom. (20. Seite 1226.)

nennen pflegen, und darin mag nicht zum wenigsten der Reiz liegen, den es auf den modernen Beschauer ausübt. Gerade diese Eigenschaft aber weist ihm auch seine Stelle in der griechischen Kunstgeschichte an. Derartig rührende Werke hat die griechische Kunst weder zu Phidias noch zu Lysippos Zeit geschaffen, sie sind echte Schöpfungen der Diadochenperiode, Kinder einer Zeit, welche die Kunst aus dem Olymp auf die Erde herab holte, welche die menschliche Gestalt auch mit menschlichem Inhalt füllte und ein Anathem nicht für entweiht hielt, wenn es nicht göttlicher oder — was fast gleichbedeutend ist — weltlicher Macht zur Verherrlichung diente. Ajax, der vom Wahnsinn genesen sich in sein Schwert stürzt, der junge Niobide, welcher wehr- und lautlos hinsinkt, von unsichtbaren Händen erlegt, sie sind gewiss rührende Gestalten, aber hinter jenem steht grollend Athena, hinter diesem rächend Apollo, und der Beschauer empfindet im Leiden Beider die unentfiehbar Macht der Gottheit mit, welche begangene Schuld mitteillos sühnt. Das Menschliche kommt in diesen Gestalten nicht ungetrübt zur Wirkung und in das Mitleid mischt sich Furcht. Völlig anders geartet ist die Empfindung, die der sterbende Gallier erregt. Hier ist das Leiden nicht ein Ergebnis von *ὄψις* und *ῥέουσιν*, hier drängt sich nicht die Vorstellung ein, daß es eines Königs Sieg ist, den der fallende Feind verherrlichen soll, ungetrübt fesselt uns der rein menschliche Vorgang. Und noch viel eigenartiger mußte dieses Werk auf den griechischen Beschauer wirken. Ihm mußte sich das Bewußtsein, daß die rührende Gestalt, der er sein Mitleid schenkt, kein Hellene, sondern ein Barbar sei, viel stärker aufrängen, als uns, und ehe ein solches Bild entstehen konnte, mußte der alte Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren, wenn nicht verwischt, so doch unendlich gemildert sein. Hierüber noch ein Wort nach Betrachtung der Ludovisiischen Gruppe, welche in denselben Empfindungs- und Gedankenkreis führt.

Leider ist dieselbe durch eine verkehrte Ergänzung entstellt und durch die ungünstige Aufnahme, welche der Abb. 1410 zu Grunde liegt, um einen Teil ihrer Wirkung gebracht. Die Ergänzung betrifft den rechten Arm des Mannes. Derselbe fehlte fast von der Schulter an und ist in der Weise wieder hergestellt, daß die Hand den — gleichfalls ergänzten — Schwertgriff mit nach oben gekehrtem kleinen Finger faßt. Da einerseits die Stellung des Schwerpes durch den am Haar haftenden erhaltenen Teil und die ebenfalls erhaltene Spitze gesichert ist, anderseits der Oberarm nach dem vorhandenen Ansatz des Delta- und zweiköpfigen Armmuskels — Schreiber, Bildwerke der Villa Ludovisi S. 112 — vom Gesicht ab weiter nach außen gekehrt war, so ergibt sich als ursprüngliche Haltung des rechten

Arms eine solche, bei welcher das jetzt völlig verdeckte Gesicht des Mannes um so mehr zu sehen war, je weiter der Beschauer nach rechts stand. (Der richtige Standpunkt für die Betrachtung der Gruppe ergibt sich daraus, daß die charakteristische Gesichtsbildung des Mannes nur dann ganz zur Wirkung kommt, wenn sein Profil gesehen wird. Der Beschauer muß danach in der Verlängerung des vorgesetzten linken Beines, also mehr nach der Seite der Frau zu, stehen. Dann sieht er letztere fast en face, den Mann im Profil, dann wird der Mantel im Rücken, dann beide Wunden — bei der Frau dringt das Blut aus der rechten Achselhöhle — sichtbar.) Wie jetzt die Hand den Schwertgriff faßt, ist ein wirksamer Stofs unmöglich. Dieselbe muß umgekehrt werden, so daß statt des kleinen Fingers der Daumen oben ist. Dadurch kommt sie etwas tiefer zu liegen, der Unterarm bildet eine nahezu wagerechte Linie, der Oberarm rückt zur Seite nach außen und wie in einem Rahmen, den Schwert, Unter- und Oberarm bilden, zeigt sich der ausdrucksvolle, etwas nach rückwärts gewandte Kopf des Barbaren. So wird dem Künstler, was Zwang der Schwertstellung war, zur Quelle eines außerordentlich sprechenden Zuges. Um die große Schlagader zu treffen, muß die Schwertschärpe über dem Schlüsselbein eindringen. Dabei würde sie von dem geradeaus gerichteten Gesicht (die eine Hälfte so gut wie verdeckt haben und dies vermied der Künstler durch die charakteristische Wendung. Die Feinde sind dem Barbaren auf der Ferse. Er hat eben noch Zeit gehabt, seinem Weib den Todesstofs zu versetzen. Während er die Niedersinkende stützt, trifft er sich selbst an unsichtbar tödender Stelle und in die Besorgnis, womit er sich nach seinen Verfolgern umblickt, mischt sich die trotzige Genugthuung darüber, daß sie ihrer Beute nicht lebend teilhaftig werden. Auch sonst hat die Gruppe noch Ergänzungen erfahren. Neu sind am Manne der linke Vorderarm und ein Teil des kurzen, im Rücken flatternden Mantels — auf der Abbildung nur am Hals und unter der linken Achsel sichtbar —, an der Frau der linke Arm von der Hand des Mannes abwärts und ein Teil des rechten. Doch werden diese Ergänzungen im wesentlichen das richtige getroffen haben. Auf der Basis liegen Schild und Schwertscheide, auch diese auf der Abbildung schwerkenntlich.

Die Zusammengehörigkeit dieser Gruppe und des capitolinischen Galliers macht die Gleichheit des Materials, der Arbeit, des Gegenstandes zweifellos. Der Schild stimmt bis in die Einzelheiten des Wellenornamentes, das seinen Rand umzieht, bei beiden überein. Als nun tritt in der Gruppe der Type einer Gallierfrau hinzu. Körperbildung und Tracht sind gleich charakteristisch. Das Haar hängt ungeordnet und ohne Binde um den Kopf herum, das



Gesicht ist knöchig, der Mund breit, die Kopfform dem hellenischen Oval ganz entgegengesetzt. Aufser einem ärmellosen, auf der Schulter geknüpften und unter der Brust gegürteten Gewande trägt die Frau noch einen mit Franzen besetzten Mantel. Sie bildet in jedem Betracht einen Gegensatz zum Mann. Die volle Gewandung, das kraftlose Hinsinken, das ergebungsvolle Sterben, das ruhige, vom Schmerz kaum verführte Antlitz, alles dies sind wirkungsvolle, wenn auch nicht ganz ungesuchte Gegensätze. Darin mag es liegen, daß trotz der im wesentlichen gleichen Stimmung beider Werke der Eindruck der capitolinischen Statue ein reinerer, einheitlicher ist. Der gleich rührende Grundton beider erscheint in der Gruppe durch den herausgekehrten Gegensatz etwas getrübt.

Für eine genaue Zeitbestimmung dieser Werke reicht die Erkenntnis, daß in ihnen Gallier dargestellt sind, nicht aus. Sie gibt nur den *terminus post quem* — die Galliereinfälle in Griechenland bzw. Kleinasien —, aber nicht die Grenze, vor welcher diese Werke entstanden sind. Eine Entstehung in römischer Zeit, die mit Gallien ja in vielfache Berührung kam, ist von vornherein nicht abzulehnen, doch widersprechen dieser Annahme Gründe äußerer und innerer Art. Das Material weist, wie schon bemerkt, nach Kleinasien, und in die Diadochenzeit führt die künstlerische Eigenart der Werke, die sich ebenso sehr von dem starken Realismus der römischen, wie von dem Idealismus der echthellenischen historischen Kunst fern hält. Kommt es dem römischen Historienbild auf peinlich genaue Wiedergabe des Tatsächlichen, auf Nachbildung jeder Einzelheit in Kleidung und Bewaffnung, jedes Zufälligen in Körper- und Gesichtsbildung, kurz mehr auf ein Abschreiben, als ein Nachschaffen der Natur an, so zeigen unsere Statuen bei aller Naturwahrheit in den Nebendingen doch ein freies Schalten des Künstlers. Er hat nicht den ersten besten Gallier in seiner Rohheit und Häßlichkeit nachgebildet, sondern sich einen Typus, ein Ideal dieses Volksstammes aus seinen bezeichnendsten Eigentümlichkeiten gebildet. Er hat dem hochgewachsenen Körper zwar nicht das schöne Ebenmaß hellenischen Gliederbaues, dem Gesicht nicht den Reiz und die Feinheit des griechischen Ovals, den Bewegungen nicht die Gemessenheit und Geschmeidigkeit eines athenischen Epheben gegeben, aber ebenso wenig hat er den Körper unschön lang und schwächlich gebildet, die Gesichtszüge zur Karikatur entstellt, die Bewegungen plump und eckig gemacht. Es zeigen die Gestalten ein außerordentlich fein abgewogenes Mittelmaß, so daß ihr Äußeres das Auge mit nicht geringerer Befriedigung erfüllt, als ihre Lage die Seele mit Teilnahme. Und wie verschieden sind nicht schon diese zwei männlichen Gestalten! Auch wenn man von der völlig unähn-

lichen Situation und der daraus sich ergebenden Verschiedenheit des Gesichtsdruckes absieht, so ist von römischer Uniformität auch sonst keine Spur. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre trägt einen Mantel, der eine hat die Torques, der andre nicht — denn daß man sie sich unter dem Mantel denken soll, ist nicht anzunehmen, da der Künstler sie durch eine leichte Verschiebung ohne Mühe über dem Mantelsaum hätte sichtbar machen können —; der eine hat kürzeres, struppigeres, der andre längeres, welligeres Haar; der eine regelmässige, fast edle Züge, der andre ein grobes, fast banausisches Gesicht, genug bei aller Übereinstimmung im ganzen der bunteste Wechsel im einzelnen. Ja es scheint selbst die Naturwahrheit zum teil geopfert, wo künstlerische Rücksichten es erforderten. Daß der eine Gallier völlig nackt in die Schlacht gezogen ist, entspricht schwerlich historischer Wahrheit (*super umbilicum pugnant nudi* Liv.), und daß der andre sein Weib und sich selbst mit dem Schwerte ersticht, widerspricht geradezu der von Diodor erwähnten Beschaffenheit der gallischen Schwerter, welche wegen ihrer Länge und Dünne zum Stechen durchaus ungeeignet waren. Dergleichen Freiheiten sind von der römischen Art, die Natur nachzubilden, weit entfernt.

Doch auch von ähnlichen Darstellungen in der früheren griechischen Kunst sind unsere Werke durch eine tiefe Kluft getrennt. Neu war die Aufgabe, Barbaren für monumentale Zwecke zu bilden, keineswegs. Überaus häufig sind schon in der Kunst des 5. Jahrhunderts Perser- und Amazondarstellungen und selbst früher müssen Barbarendarstellungen nicht selten gewesen sein. Eines der frühesten, wenn nicht das älteste historische Gruppenbild, ein Weihgeschenk der Tarentiner in Delphi, von dem Ägineten Oatas (ca. 500 v. Chr.) gearbeitet, stellte den Sieg jener über ihre barbarischen Nachbarn, die Japyger und Peucetier, dar (Paus. X 13, 10): Kämpfer zu Pferde und zu Fuß, darunter den Japygerkönig als Gefallenen. Barbarenfrauen hatte Ageladas, der Lehrer des Phidias, in einem zweiten Weihgeschenk der Tarentiner gebildet. Wie aber diese Barbarenfiguren ausgesehen haben, darüber belehren uns die äginetischen Giebelgruppen, die etwa aus derselben Zeit stammen: von Einzelheiten der Kleidung abgesehen, zeigen Griechen und Barbaren nicht die kleinsten Verschiedenheiten. Und dieser Mangel an Charakteristik entsprang nicht etwa dem Unvermögen jener Zeit, fremde Typen nachzubilden. Wir besitzen merkwürdig individuelle Porträts aus dem 6. Jahrhundert, wir besitzen im Westgiebel des Zentempels zu Olympia überraschend charakteristische alte Frauen nicht-hellenischer Race und auf Persen- und anderen Vasen begegnen wir sehr treffend gezeichneten Athopen. Wenn also die monumentale Kunst Barbarentypen nicht gestalten wollte, so kann der Grund



hierfür nur in der Scheu gesucht werden, in ein Anathem andre Gestalten aufzunehmen als solche, die dem griechischen Schönheitszinn entsprachen. Schönheit blieb für die monumentale Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts das oberste Gesetz und so tief der Barbar unter den Hellenen stand, in einem monumentalen Werke konnte ihm nur diejenige Erscheinungsform zu teil werden, welche dem griechischen Ideal und damit zugleich dem religiösen Zweck entsprach, dem jedes Anathem diente. Es war eine Reihe bedeutungsvoller Wandlungen nötig, ehe ein Künstler es wagen konnte, von Griechen Teilnahme für die Leiden eines Barbaren zu fordern. Neben und vor der Schönheit mußte die Wirklichkeit im Kunstwerk ihren Platz erringen haben; die religiöse Ehrfurcht, die man jedem Anathem entgegenbrachte, mußte hinter der Freude an der Darstellung zurückgetreten sein; Siegesmalem mußte neben ihrem Zweck, göttliche und weltliche Macht oder die Überlegenheit hellenischer Kultur anschaulich zu machen, als Kunstwerken ein Selbstzweck inne zu wohnen angefangen haben; der Gegensatz zwischen Griechen und Barbarentum mußte, wenn nicht völlig aufgehoben, so doch stark verwischt worden sein und endlich der Kreis der Vorwürfe, die in Kunstwerken nicht bloß geduldet, sondern mit Interesse verfolgt wurden, sich derart erweitert haben, daß auch die Schilderung des Leidens an sich Verständnis und Teilnahme begehrte. An diesen Wandlungen haben mehr als zwei Jahrhunderte gearbeitet. Erst in der Diokleianzeit überwiegt das Interesse an der Wirklichkeit die Freude an der Schönheit, erst jetzt hatte der Grieche gelernt, auch in dem Barbaren den Menschen anzuerkennen, erst jetzt Verständnis gewonnen für Darstellungen, in denen das Leiden Selbstzweck ist. Dieser Epoche gehören in der Malerei Gegenstände an wie alte Fischer und Fräuen, Malerateliers, Schusterbuden, Walkerwerkstätten, ihr die sterbende Iokaste des Silion, die Sterbenden des Apelles, die sterbende Mutter mit dem Kinde, ein Vorwurf, der sowohl die Malerei als die Plastik beschäftigt hatte. Immer wird man bei solcher Umschau auch des Laokoon gedenken, wenigleich seine Entstehung im 3. Jahrhundert nicht unbestritten ist (s. oben Bd. I S. 26). In manchem Betracht anders geartet, als jene Werke — die Schlangen sind Werkzeuge göttlicher Strafe, die den Schuldigen trifft — hat er doch mit ihnen den Gegenstand, das rein physische Leiden, gemeinsam und wie bei der sterbenden Mutter wird dies Leiden noch gesteigert, das Rührende noch verstärkt durch die Gegenwart der Kinder.

In diese Zeit aber fallen auch die Anfänge einer wissenschaftlichen Anatomie, ohne welche Werke, wie die genannten, nicht denkbar sind. Wie am Laokoon der Schlangengebiss, ist am sterbenden Gallier

die Wunde die Triebfeder aller Bewegungen. Hier wie dort geht bei der sorgfältig durchgeführten Beziehung aller Einzelmotive auf diesen treibenden Punkt mit scharfer Naturbeobachtung eine sehr bedeutende Kenntnis der Struktur des menschlichen Körpers Hand in Hand. Und dieselbe verrät sich denn auch in dem Motiv des ludovisischen Galliers, der mit Sicherheit die Stelle zu finden weiß, wo er die Karotis trifft.

Über die Technik der Statuen ist wenig zu sagen; sie ist eben im Besitz aller Mittel, alles was der Künstler will zum Ausdruck zu bringen. Nirgend ein unsicheres Tasten, nirgend ein Versuchen, überall ein fertiges Können, ein freies Verfügen. Die pergamonischen Künstler haben die Erbschaft der griechischen Meister angetreten; nicht das Wenigste verdanken sie dem letzten derselben, Lysipp. Man vergleiche den ludovisischen Gallier mit dem Schaber (oben Bd. I S. 843), einem Werk, welches trotz des völlig verschiedenen Vorwurfs in mancher Beziehung als ein Vorbild für diesen angesehen werden kann. Vor allem ähnlich ist die Bewegung der Beine, nur beim Gallier noch viel leichter und momentaner. Wenn beim Schaber die Stellung im nächsten Augenblick eine veränderte sein kann, so muß sie es notwendig beim Gallier sein; jener steht, dieser geht; jener ist im Augenblick einer, wenn auch vorübergehenden Ruhe, dieser im Augenblick heftigster Bewegung gefaßt. Und doch sind die Motive des Schabers noch deutlich herauszufühlen, nur in allem gesteigert. Der rechte Fuß ist weiter nach außen gerückt, das Bein stärker gestreckt, das linke weniger senkrecht gestellt, der Unterschied zwischen Spiel- und Standbein mehr verwischt. Noch deutlicher würde die Übereinstimmung unserer Statuen mit diesem Werk zu Tage treten, wenn der capitolinische Gallier als der jüngere, schlankere, geschmeidigere in Bezug auf die Stellung Berührungspunkte böte. In den Gesamtverhältnissen des Körpers wie in den knappen, elastischen Formen würde kaum eine andere Statue so deutlich lysippischen Einfluß verraten, wie diese. Ebenso deutlich aber tritt im einzelnen das in Lysipps Schule ausgebildete Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe der Natur hervor. Und hierzu forderte ja ein Barbarenkörper mit seinen von hellenischer Regelmäßigkeit abweichenden Eigentümlichkeiten ganz besonders heraus. Gegenüber dem ideal-schönen, von allen individuellen Besonderheiten gereinigten Körper des Schabers erscheinen unsere Gallier mit ihrer faltigen, schweligen Haut, ihren heraustretenden Adern und ihren dicksträhnigen Haaren — an der ludovisischen Statue sind sogar die Haare in der Achselhöhle plastisch ausgearbeitet — wie über Natur geformte Abgüsse.

Wie verhalten sich nun unsere Statuen zu den von Plineius erwähnten Bronzeoriginalen, deren Basen



sich wiedergefunden haben? Ihre Ausführung ist eine so frische und lebendige, daß man sich nur schwer entschließt, sie nicht für Originale zu halten. Und doch sind sie zweifellos Nachbildungen. Man macht an ihnen dieselbe Beobachtung, wie an den Marmornachbildungen des myronischen Satyrs und Diskuswerfers (s. oben Bd. I S. 1002 f.) und des lyssipäischen Schabers. Auch diese Werke überraschen durch die außerordentliche Lebendigkeit ihrer Ausführung, verraten aber zugleich durch die störenden Stützen, daß sie ursprünglich für Bronze gedacht sind. Dasselbe ist der Fall bei den Gallierstatuen, denn was für eine derselben nachweisbar ist, gilt auch für die andere. Die ludovisische Gruppe enthält nicht weniger als drei Stützen, zwei in der Nähe des Kopfes der Frau, die dritte — auf der Abbildung nicht sichtbar — im Rücken des Mannes, um den freiflatternden Mantel zu halten. Wider-

Namen bezeichnet werden konnte. Das Rührende, welches nach Plinius in der S. 1233 erwähnten Gruppe desselben Künstlers lag, kommt ihm jedenfalls in gleicher Weise zu.

#### Attalosanathem.

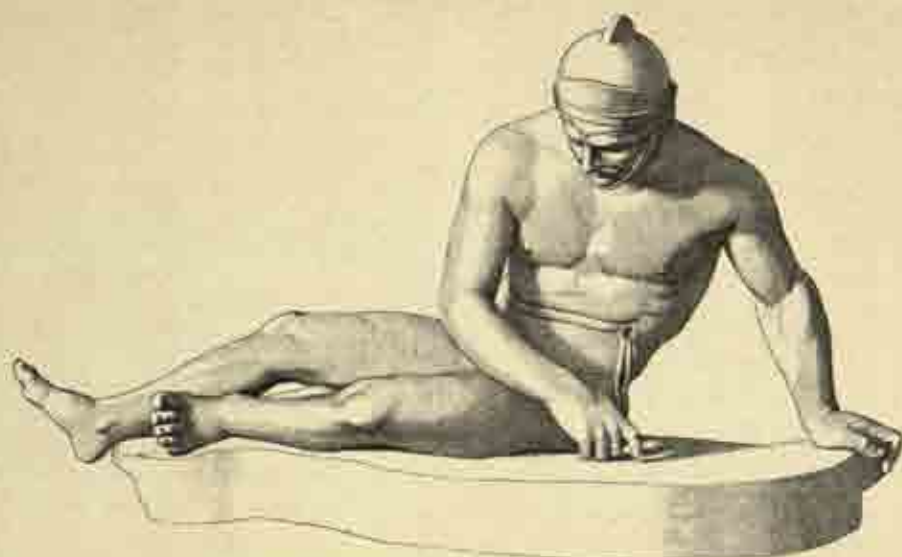
Von einer zweiten Schöpfung Attalos' I. gibt Pausanias I, 25, 2 in folgender Weise Nachricht: Πρὸς δὲ τῷ τείλει τῷ νοτίῳ (der Akropolis von Athen) ἱστάντων, οἱ περὶ Θράκην ποτὶ καὶ τὸν Ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ὤκισαν, τοῦτων τὸν λεγόμενον πόλεμον, καὶ μάχην πρὸς Ἀσασόνας Ἀθηναίων, καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον, καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ φθορὰν ἀνέθηκεν Ἀτταλὸς, ὅσον τε δύο πηχῶν ἑκάστον. Es war also das Weihgeschenk eines Attalos, welches aus vier Kampfdarstellungen bestand, einer Gigantomachie, einer Amazonen-, einer Perser- und einer Gallierschlacht. Letztere sichert die Zurückführung



1411 Attalosanathem: Gallier (Venedig). (Zu S. 1241.)

spricht schon dieser vielfache Nothbehelf einer ursprünglichen Ausführung in Marmor, so stellen einer solchen auch andere Teile, wie der linke, ganz in der Luft schwebende Arm der Frau und der völlig vom Körper gelöste Mantel des Mannes, Schwierigkeiten entgegen, welche der erzielten geringen Wirkung gegenüber zu bedeutend sind, als daß man sie für beabsichtigte Virtuosenstückchen ansehen könnte. Sonach werden unsere Statuen kaum für etwas anderes, als vortreffliche Nachbildungen gehalten werden dürfen, welche pergamenische Künstler besonders anerkannten Bronzeoriginalen nachschufen. Damit ist zwar ihre unmittelbare Zurückführung auf die «Gallierkämpfe» Attalos' I. in Frage gestellt, nicht aber ihre Abhängigkeit von den Werken, welche infolge der Galliersiege dieses Königs zu Pergamon geschaffen wurden. Ob der sterbende Gallier mit dem von Plinius erwähnten *tubios* des Epigones etwas zu thun hat — wie Urlichs a. a. O. S. 24 als möglich hinstellt —, ist nicht anzumachen, wenn auch nach den obigen Auseinandersetzungen nicht zuleugnet werden soll, daß derselbe wohl mit diesem

des Weihgeschenktes auf Attalos I., dessen enge Beziehungen zu Athen vielfach bezeugt, wenn auch im einzelnen heute nicht mehr nachweisbar sind. Dieselben fallen in das letzte Drittel seiner Regierungszeit (209) Haupt des attolischen Bundes landet er 208 in Griechenland, besucht 200 den Piräus und Athen, als Wohlthäter der Stadt enthusiastisch empfangen, Liv. XXXI, 14, 15), so daß die Stiftung des Weihgeschenktes vermutlich gleichfalls dieser späteren Epoche seiner Regierung angehören wird. Über den Platz desselben an der Südmaner oberhalb des Dionysostheaters s. oben unter «Athen» S. 206 f. Pausanias' kurze Beschreibung enthält keinen Hinweis auf die Art, wie die vier Gruppen aufgestellt waren, ja läßt selbst darüber im Zweifel, ob wir es mit Reliefs oder Rundwerken zu thun haben. Diese Frage wird zu Gunsten der letzteren erst durch Plutarch's (Anton. 60) Nachricht entschieden, daß ein Sturm den Dionysos aus der Gigantomachie ins Theater herabgeworfen habe. Dagegen hat die Maßangabe «jedes etwa von zwei Ellen» (= 1 m) Brunn die sichere Grundlage für seine folgenreiche Ent-



1312. Attalosmarmor: Gallus (Neapel). (Zu Seite 1243.)



1411. Attalosmarmor: Gallus (Venedig). (Zu Seite 1243.)

deckung gegeben. Denn die Zusammengehörigkeit der nach den Mon. mod. 1870 Taf. XIX—XXI hier abgebildeten Statuen wird in erster Linie durch den übereinstimmend kleinen, in antiken Werken nicht häufigen Maßstab, sodann durch das Material, endlich durch den Gegenstand erwiesen. Der Marmor

ist derselbe, wie in den Gallierstatuen, auch die Arbeit stimmt in allem wesentlichen mit diesen, wenn gleich sie nicht dieselbe Sorgfalt und Frische zeigt. Wir betrachten kurz die hier gegebene Auswahl der Statuen, um sodann die später hinzugekommenen Stücke in Beschreibung hinzuzufügen.



a (Abb. 1411). Jünglicher toter Gallier (Venedig). Nur Kinn, Mund und zur Hälfte die Nase sind ergänzt. Der lange, sechseckige Schild und die um die Hüfte gelegte Torques — eine Sitte, die Diodor bezeugt — charakterisieren den Gallier. Sonst tritt der Barbarentypus in diesem Jüngling fast ganz in den Hintergrund. Das wellige Haar, zwar tief in den Nacken gewachsen, zeigt nicht die charakteristische Struppigkeit und der Körper entfernt sich weder in den Verhältnissen, noch in der Formgebung merklich von dem eines griechischen Epheben. Die rechte Hand hält ein Schwert — auf der Abbildung nicht sichtbar —. Der tiefen, runden Wunde über der linken

Gallier darstellt, annehmen, daß der dazu gehörige Körper verloren sei, wir in dieser Statue also die Reste von zwei zum Attalosgeschenk gehörigen Galliern besäßen. Denn daß auch der Torso einem Gallier angehörte, läßt die in auffälliger Weise an den capitolinischen Gallier erinnernde Stellung und die mit a übereinstimmende Bildung der Schamhaare — auf der Abbildung nicht sichtbar — nicht bezweifeln. Eine solche Annahme hat wenig Wahrscheinlichkeit. Da nun auch der Gesichtsausdruck vortrefflich zu der Lage des Hingesunkenen paßt, wird man die Zweifel an der Zugehörigkeit des Kopfes als unbegründet ansehen dürfen. Bemerkenswert



1414 Attalosnathom: Gallier (Venedig). (Zu Seite 1244.)

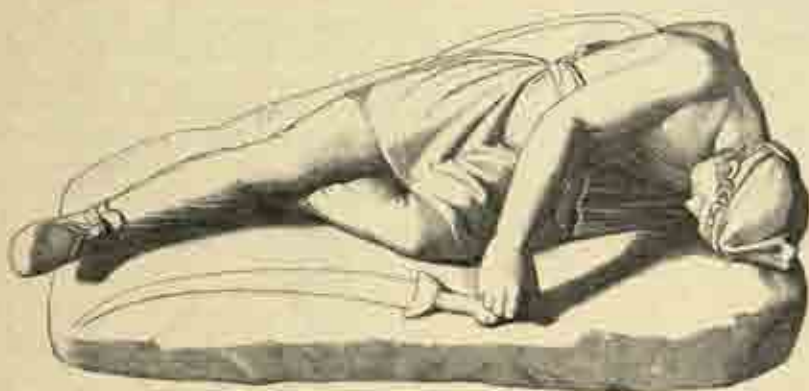
Hälfte entspricht über der rechten eine ebensolche, der Körper ist also von einer Lanze völlig durchbohrt zu denken. Außerdem hat der Jüngling noch eine Stichwunde in der Brust. Die Gestalt gehört zu den schönsten der Reihe: das Gesicht ist vom Schmerz nicht entstellt, die Ruhe des Todes trefflich ausgedrückt.

b (Abb. 1412). Bärtiger sterbender Gallier (Neapel). Stark ergänzt. Neu sind der linke Arm, der rechte Fuß, einige Finger der Rechten und die Zehen des linken Fußes. Über die Zugehörigkeit des Kopfes bestehen Zweifel (Arch. Ztg. 1876 S. 35). Derselbe ist zweifellos antik, aber aufgesetzt. Wenn er ursprünglich nicht zu dieser Statue gehörte, so müßte man, da er nach der Gesichtsbildung — plastisch angegebene Augenbrauen, Schnurrbart — sicher einen

ist, daß der Gallier völlig nackt und bis auf den helmbedeckten Kopf völlig waffenlos ist.

c (Abb. 1413). Jünglicher, rücklings niedersinkender Gallier (Venedig). Stark und unrichtig ergänzt. Neu sind beide Arme, das linke Bein vom Knie abwärts, fast die ganze Basis und am Kopf die Nase. Unverwundet ist der Gallier — der Barbarentypus ist besonders sprechend im Kopf zum Ausdruck gekommen — niedergerannt und stützt sich im Fallen mit der Rechten auf den Boden, während er sich mit dem linken Arm, welcher sehr wahrscheinlich den Schild trug, gegen einen ihm von der Höhe drohenden Illeg deckte. Vermutlich hielt er in der Rechten ein Schwert. Sehr kühn und geschickt ist der Augenblick des Fallens vom Künstler erfasst. Der Körper kann nicht eine

Sekunde in dieser Stellung verharren, ein Studium derselben am Modell ist unmöglich, und doch wie frei und natürlich gehen alle die komplizierten Bewegungen zusammen. Selbst eine gewisse Ungeschicklichkeit, wie sie dem Barbaren gegenüber dem gewandteren Hellenen eigen gewesen sein mag, meint man bei dieser Art des Fallens wahrzunehmen.



1415 Atabaknathem: Perser (Napoli).



1416 Atabaknathem: Perser (Rom). (Zu Seite 1245.)

d (Abb. 1414). Älterer bärtiger Gallier (Venedig). Nur der rechte Arm und einige Zehen des rechten Fußes sind neu. Die Ergänzung der Rechten mit dem Schwertgriff wird wesentlich das Richtige getroffen haben. Der Gallier ist auf das linke Knie gesunken und hält sich mit der auf eine Felerhöhung gestützten Linken noch so weit aufrecht, um gegen den Hieb oder Stich seines Gegners eine, wenn auch wirkungslose, Verteidigung zu versuchen.

Charakteristisch ist vor allem der Kopf mit dem, wie zu einem Schrei, halbgeöffneten Munde und den schmerzvoll in die Höhe blickenden Augen, und das eigentümlich angeordnete kurze Gewand. Ähnlich der griechischen *ἐμπύς* wird es von einem Gürtel gehalten und läßt die rechte Schulter frei, ist aber nicht, wie diese, auf der linken Schulter geknüpft,

sondern mit einem Saum zusammengenäht und an der rechten Hüfte über den Gürtel eigentümlich heraufgezogen. Hier fühlt man deutlich die Absicht des Künstlers, die Barbareutracht wiederzugeben.

» (Abb. 1415). Gefallener Perser (Neapel). Neu sind beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts und ein Teil des krummen Säbels. Bemerkenswert ist die Tracht, die bei aller Treue im ganzen, im einzelnen von der wirklichen Persertracht, die aus zahllosen Bildwerken bekannt ist, abweicht. Die Schuhe, die Hosen, die Mütze, das krumme Schwert sind wohl bekannte Abzeichen der Perser, nicht so der die rechte Schulter freilassende Chiton, welcher mehr Ähnlichkeit mit dem des Galliers d (Abb. 1414) als mit dem langärmligen persischen hat. Auch die Mütze weicht in der Anordnung etwas vom Herkömmlichen ab, denn die Enden des Zuges, die sonst um Backen und Kinn gelegt zu werden pflegen, sind hier um den Kopf zu einem Wulst zusammengenommen und im Nacken aufgewickelt. Die Lage ist eine viel ver-

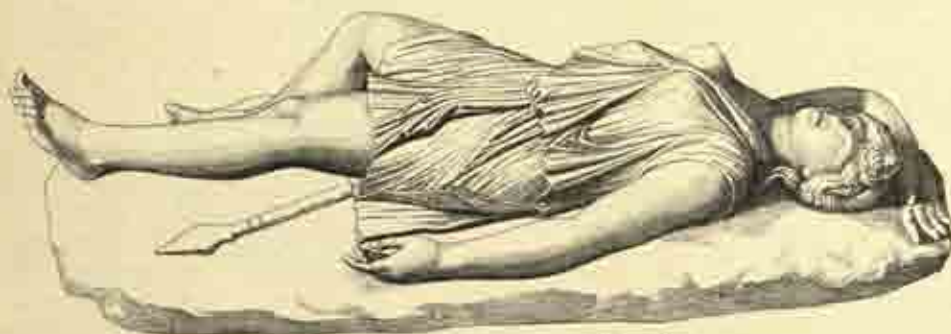
schränktere als beim Gallier a (Abb. 1411). Dieser ist so schwer verwundet, daß er fast augenblicklich tot niederstürzte, die Waffen so in den Händen, wie er sie kämpfend trug. Der Perser ist nicht auf den Rücken, sondern auf die linke Seite gestürzt. Das Schwert ist der Rechten entfallen, die Linke löst sich im Rücken aus dem Schilde. Die Bewegungen verraten sämtlich eine viel geringere Energie. Der Gallier deckt mit ganzem Körper, die Glieder möglichst



entfaltet, den Boden; der Perser berührt ihn mit denkbar kleinster Fläche, den Kopf kraftlos zur Brust geneigt, das linke Bein untergeschlagen, gleichsam in sich zusammengezogen und widerstandslos. Der Gallier fällt wie eine Elche, deren knorrige Äste auch im Sturz sich nicht biegen; der Perser wie ein Strauch, dessen geschmeidige Zweige sich formlos zusammendrücken.

f (Abb. 1416). Älterer knieender Perser (Rom). Stark ergänzt. Neu ist die ganze Basis, beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts, die Hälfte des linken Fußes, die Nase und die Spitze der Kopfbodeckung. Bemerkenswert ist die völlige Nacktheit, die bei einem Perser unerhört ist. Doch läßt einmal die phrygische Mütze an der Benennung nicht zweifeln und dann entspricht auch die Stellung völlig dem weichlicheren, furchtsameren Barbaren. Auch hier bietet sich der Gallierd (Abb. 1414) zur Vergleichung dar. Das Auge auf seinen Gegner gerichtet,

Wunde oben an der rechten Brust — besonders stark gewesen sein müssen. Neben dem rechten Bein liegt ein zweiter — auf der Abbildung nicht sichtbarer — zerbrochener Speer, dessen Bestimmung nicht klar ist. Man denkt dabei zunächst an die Waffe der Amazone, die erst zerbrochen werden mußte, ehe sie selbst die Todeswunde empfing. Dann müßte der Speer, auf dem sie liegt, derjenige sein, der ihr den Tod gebracht hat, eine Annahme, mit welcher die Lage desselben — die Spitze nach unten — sich nur schwer vereinigen will. Auch sieht man nicht recht ein, wie sie gerade auf denselben zu liegen kommen konnte. Meinte der Künstler hiermit den feindlichen Speer, so hat er seine Absicht mehr versteckt als ausgedrückt. Will man also nicht annehmen, daß der feindliche Speer beim Anprall zerbrochen ist, so muß man beide Speere der Amazone geben, wofür sich Beispiele finden (Millin, Griech. Myth. CXXXIV, 497). Das Nackte ist in dieser Sta-



1417 Altilosanathem: Amazone (Neapel)

angedockt sein Haupt dem Schläge darbietend, erhebt dieser niedergesunken noch das Schwert zu kräftigem Stoß. Der Perser hat jeden Gedanken an Angriff aufgegeben, er ist völlig in die Defensive gedrängt, er duckt sich, den Kopf vornüber neigend, und hebt den rechten Arm statt zum Schlag oder Stoß lediglich zur Parade, um mit dem Ellbogen den feindlichen Hieb aufzufangen.

g (Abb. 1417). Tote Amazone (Neapel). Vortrefflich erhalten, nur der linke Fuß ist neu. Angethan mit dem kurzen, die rechte Brust freilassenden, ärmellosen Chiton, welcher aus zahlreichen Bildwerken als das charakteristische Kleidungsstück der Amazonen bekannt ist, ist sie rücklings zu Boden auf einen Speer gefallen, den rechten Arm gerade über den Kopf gelegt, wie er von den verwundeten Amazonen, die man auf die ephesischen Statuen zurückführt, gehalten zu werden pflegt. Der linke Arm ist, wie das linke Bein, gerade ausgestreckt; das rechte stark im Knie gebogene Bein deutet auf die dem Tode vorhergehenden Zuckungen hin, welche an der verwundeten Seite — man sieht die breite

tuelle im einzelnen wenig ausgeführt, dagegen Haar und Gewand von sehr sorgfältiger, an Bronzetechnik erinnernder Ziselierung. Die Körperformen sind ausnehmend kräftig, die Brüste fast übertrieben stark. In dem prallen Absteigen derselben hat man eine Andeutung auf die eingetretene Todesstarre gefunden.

h (Abb. 1417a). Toter Gigant (Neapel). Nur das linke Bein zur Hälfte, einige Zehen des rechten und die Nase sind modern. Obwohl völlig menschlich gebildet, verrät der Körper doch aufs unzweideutigste, daß er einem elementaren Wesen von übermenschlicher Kraft angehört. Die Verhältnisse sind äußerst gedrungen, die Beine auffallend kurz, die Brust breit und von gewaltigem Knochenbau, der Hals eher der eines Stieres als der eines Menschen. Vor allem charakteristisch aber ist der Kopf. Der starke Bart, die übertrieben dicken, wulstigen Augenbrauen und das lange tief in die Stirn gewachsene Haar lassen von dem Gesicht nur einen kleinen Teil frei und geben demselben etwas von einem zottigen Tierkopf. Auch die Achselhöhlen und die Brust zeigen starke Behaarung. Am Kopf tritt die Mundpartie und die



krumme Nase stark hervor, während die an sich schon wenig sichtbare Stirn durch das schräge Zurücktreten noch unbedeutender wird. Es liegt etwas ungemein wildes in diesen roh kräftigen Zügen, das selbst der Tod nicht mildern konnte. Um den linken Unterarm ist die gewöhnliche Schutzwanne der Giganten, ein Tierfell mit Klauen, gewickelt, die Rechte hält halbgeöffnet das Schwert. In der ganzen Lage hat der Gigant viel Ähnlichkeit mit dem Gallier a., nur ist bei diesem das Trotzige etwas durch die Neigung des Kopfes zur Seite gemildert, während hier die Wildheit sich auch in der fast geraden Haltung des Kopfes ausspricht. Was das an der rechten Seite liegende, wie es scheint, zu einer Schleife geschlängene Band vorstellen soll, ist unklar. Eine Schleuder kann es nicht sein, weil das zur Aufnahme des Bleies oder Steines bestimmte Leder hier fehlt — Schildern sind aus Münzen und den Balastraden-

scheint die beschildete Linke zur Abwehr zu erheben. Sehr charakteristisch ist auch hier wieder die geduckte, enge, unfreie Haltung. Abgeb. bei Overbeck a. a. O. III, 4 (rechts und links vertauscht).

[I. Reitende Amazone im Kampf mit zwei Kriegerern (Rom, Casino der Villa Borghese). Nur aus einer kurzen Protokollnotiz des römischen Instituts (vom 26. März 1886) bekannt, die eine Entscheidung darüber, ob diese Gruppe mit Recht den Attalosstatuen zugerechnet wird, nicht gestattet. Die Notiz lautet: „Mayer legte die Photographien einer Gruppe im Casino der Villa Borghese vor, welche eine reitende Amazone im Kampf mit zwei Kriegerern vorstellt und von ihm mit der pergamenischen Amazonomachie in Verbindung gebracht wurde. Er stützte sich dabei, abgesehen von dem klassischen Typus, der noch in den Formen des Pferdes herrscht, ganz besonders



1414a. Attalosmännchen: Gigant (Neapel). (Zu Seite 1248.)

reliefs bekannt —, eher eine Art Schwertriemen, die sich mit ähnlicher Schleife auch sonst finden.

Zu diesen in Abbildung vorgelegten Figuren kommen nun noch einige, die zu dem Attalosgeschenk gehören, aber noch nicht in genügenden Abbildungen verbreitet sind, so daß wir uns auf eine kurze Erwähnung beschränken müssen.

i. Jünglicher, auf links Knie gesunkener Gallier (Paris). Stellung sehr ähnlich der von d (Abb. 1414), nur völlig nackt und gerader aufgerichtet. Wunden an der rechten Seite und am linken Oberschenkel. Auch er faßt seinen, aufrecht stehenden oder berittenen Gegner fest ins Auge und deckt sich vermutlich — die Arme sind neu — mit dem Schild, während er mit der Rechten das Schwert zum Stoß gefaßt hält. Am Boden Schwert und ovaler Schild. Abgeb. bei Overbeck, Plastik II. Übersichtstafel 124, IV 8.

k. Bartiger, auf links Knie gesunkener Perser (Aix). Er trägt Schuhe, Hosen, Chiton, der hier von der rechten Schulter herabgesunken ist, und Mütze. Er stützt sich mit der Rechten auf den Boden und

auf die stilistische Analyse der einen Kriegerfigur, die in den Details der Haltung, des Körpers und der Physiognomie eine Analogie nur in den Figuren des attalischen Weihgeschenks findet, mit dessen Überresten die Gruppe auch in der Größe fast vollständig übereinstimmt. (Mitteil. des röm. Instit. I S. 127.) Verhielte sich dies so, so würde diese Gruppe für die Beurteilung des Attalos-Antheils von größter Wichtigkeit sein. Allein vorläufig stehen ihrer direkten Zurückführung hierauf noch erhebliche Bedenken entgegen. Von allen erhaltenen Stücken des Weihgeschenks wäre sie die einzige Gruppe und sie allein würde nicht bloß die Unterliegenden, sondern auch die Sieger dargestellt enthalten, dann die beiden Krieger, mit denen die Amazone kämpft, sind doch Griechen. Beides aber will sich mit dem, was wir bisher von Resten aus dem Weihgeschenk kennen, so wenig vereinigen lassen, daß es geratener ist, ehe die Gruppe in Abbildungen oder Abgüssen bekannt geworden ist, auf ihre Verwertung zur Würdigung des Attalosgeschenks zu verzichten.]



Verschollen scheinen einige mit Wahrscheinlichkeit hierher zu ziehende Statuen zu sein, von denen sich eine Beschreibung (Arch. Zig. 1876 S. 35 ff.) erhalten hat. Wir setzen dieselbe so, wie sie a. a. O. veröffentlicht ist, hierher.

ni. *Postremus est qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram ne si alium sub se iugularet* (Périser?). Codex des Olande Bellieure, Paris.

n. *Bellissima statua sopra la base del marmo istesso con un atto di gamba sforzato; ma le mancano le braccia e la testa* (Gallier?). Aldroandi.

o. *Donna che sta inginocchiata: ha i capelli lunghi e il capo appoggiato su la man manca, mostrando mestitia* (Amazone). Derselbe.

Sieht man von den vier zuletzt genannten, in ihrem Bezüge nicht völlig sicheren Werken ab, so bleibt die stattliche Reihe von zehn Einzelstatuen übrig, die mit dem Attalosgeschenk zusammenhängen: 5 (bzw. 6) Gallier, 3 (bzw. 4) Perser, 1 (bzw. 2) Amazone, 1 Gigant, also aus jeder der vier Gruppen eins oder mehrere Stücke. Der auffallendste Umstand hierbei ist der, daß diese zehn Statuen nur Unterliegende darstellen. Im Original waren, das geht schon aus der Erwähnung des Dionysos aus der Gigantomachie hervor, auch die Sieger dargestellt, es müßte also, falls wir in den besprochenen Statuen Reste des Originals besäßen, der Zufall sonderbar gespielt und uns jede Spur eines Siegers geraubt haben. Denn trotz vielfacher Bemühung hat sich in unserem Statuenvorrat beispielsweise von den Göttern der Gigantomachie noch nicht einer nachweisen lassen. Macht schon dies die Annahme, als besäßen wir die Originalwerke, misslich, so sprechen weitere Beobachtungen in noch höherem Maße dagegen. Die meisten unserer Statuen besitzen ihre ursprüngliche Basis. Dieselbe ist nicht regelmäßig, sondern folgt in echt griechischer Weise den Unrissen, welche sich die Lage der Figur vorschreibt. Hierbei ergeben sich die unregelmäßigsten Linien, wie beispielsweise a (Abb. 1411) und h (Abb. 1417a) lehren. Ein solches Verfahren würde für eine größere Gruppe, bei der eine ganze Reihe von Figuren eine gemeinsame Basis erhält, sehr unzuverlässig, wenn nicht geradezu widersinnig sein. Hier, wo der Gegner in unmittelbarer Nähe des Überwundenen, oft gewiß sogar über oder auf ihm steht, muß derselbe Marmorblock Raum für beide geboten haben und zu einer Umschneidung der Basis nach der Silhouette des Liegenden ist gar keine Veranlassung vorhanden. Endlich kommt die Analogie der größeren pergamenischen Gallierfiguren in Betracht. Wie diese nur Schulumbildungen pergamenischer Bronzeoriginale sind, bei deren Auswahl der Modeschmack am Rührenden, Pathetischen ebenso sehr mitgewirkt hat, wie die Neuheit oder Originalität ihrer Vorbilder, gerade so werden wir unsere Statuetten, die im Material ihnen gleich, im Cha-

rakter so ähnlich sind, als eine Auswahl aus dem umfassenden Viergruppenwerk ansehen müssen, welche nach eben denselben Rücksichten des Geschmacks und der Originalität getroffen ist. Daß, wie die pergamenischen Siegesdenkmale, so auch das athenische Weihgeschenk aus Bronze war — Pausanias gibt das Material nicht an — hat neuerdings Milchhöfer, Befreiung des Prometheus S. 26 ff. sehr wahrscheinlich gemacht. Vier ausgelehnte Gruppen solcher Figuren in Bronze wären allerdings ein königliches Geschenk, in Marmor wären sie ein kleinliches gewesen. Gerade mit Rücksicht auf die Kostbarkeit des Materials scheint man den kleinen Maßstab gewählt zu haben. An die fein ausgeführten, wie in Bronze ziselierten Haare der Amazone ist oben erinnert worden.

Sind aber unsere Statuetten nur Kopien und zwar, wie der Marmor zeigt, in Pergamon gefertigte, so muß man bei der durchweg beobachteten Neigung der alten Künstler, in ihren Nachbildungen sich größere oder geringere Abweichungen von dem Original zu gestatten, auch mit der Möglichkeit rechnen, daß wir in ihnen keineswegs in unserem Sinn getreue Wiederholungen besitzen. In man hat neuerdings ihre direkte Abhängigkeit von dem athenischen Gruppenwerk geradezu in Frage gestellt und sie mit demselben nur insoweit in Verbindung gebracht, als sie dieselbe Quelle haben, wie jenes, nämlich ein in Pergamon befindliches Werk größeren Maßstabes (Brunn, Milchhöfer). Das ist an sich nicht unmöglich, aber nicht wahrscheinlich. Daß Attalos ein Gruppenwerk in seiner Hauptstadt aufstellte, dessen eine Hälfte der Verherrlichung athenischer Siege galt, ist selbst unter der Voraussetzung, daß er seinem Galliersiege für die hellenische Welt dieselbe Bedeutung beilegen wollte, wie dem Tage von Marathon oder der Besiegung der Amazonen, schwer glaublich. Wie eng man sich auch die Beziehungen zwischen Pergamon und Athen denken mag, wie sehr auch die Amazonen- und Marathonschlacht, gleich wie in der Rhetorik, so in der bildenden Kunst zum Gemeinplatz geworden war, dazu bestimmt, die Überlegenheit hellenischen Geistes über barbarische Roheit zu veranschaulichen: um seinen Galliersieg zu verherrlichen — und darauf kam es für seine Hauptstadt doch zunächst an — brauchte Attalos des Riesenapparates nicht, den die Ausführung einer Marathon- und Amazonenschlacht in lebensgroßen Figuren nötig gemacht hätte. Ja es wäre der Galliersieg durch die drei anderen gleich umfangreichen Gruppen so erdrückt worden, daß er schwerlich zu der von Attalos beabsichtigten Wirkung gekommen wäre. Was aber die Hauptsache ist, von einem solchen Riesendenkmal — nicht viel unter 100 lebensgroßen Figuren! — erwähnen nicht nur unsere Quellen kein Wort, sondern es haben auch die Ausgrabungen



davon nicht eine Spur zu tage gefördert. Somit werden wir diese Annahme auf sich beruhen lassen dürfen. Das aber ist nicht bloß möglich, sondern in hohem Grade wahrscheinlich, daß den pergamenischen Künstlern, welche mit Ausführung des athenischen Weihgeschenkes betraut waren, die von Attalos auf der Burg errichteten Kunstwerke, in erster Linie die Gallierstatuen, zahlreiche Motive geliefert haben, und wenn man den Gallier des Kapitols mit dem Gallier b (Abb. 1412) vergleicht, so empfängt man ganz den Eindruck, als habe der Künstler des letzteren jenen nicht nur stark benutzt, sondern absichtlich in einzelnen Motiven geändert, wobei dann, wie es zu gehen pflegt, die Züge der Vorlage in der Nachbildung nicht gerade verbessert herausgekommen sind. Was endlich das Verhältnis unserer Marmorstatuetten zum athenischen (Bronze-)Original anlangt, so muß man sich gegenwärtig halten, daß die Modelle desselben ja in Pergamon blieben, zu jeder Zeit also den Künstlern für Anfertigung von Marmornachbildungen zur Hand waren. Wie weit die Genauigkeit der Nachbildung ging, ist freilich nicht zu sagen und eben deshalb muß jeder Versuch, aus den erhaltenen, zusammenhangslosen und nach keiner Seite hin die Gewähr vollkommener Treue bietenden Statuetten die ursprüngliche Aufstellung der vier Gruppen zu erraten, ein aussichtsloser bleiben.

So wenig also auch unsere Statuen geeignet sein mögen, von dem ursprünglichen Ganzen des attischen Anathems eine hinreichende Vorstellung zu gewahren, so bestimmt und klar ist die Anschauung, welche wir durch sie von der künstlerischen Eigenart desselben empfangen. Es ist dieselbe, die wir bei den Gallierstatuen fanden: auf der einen Seite scharfe Naturbeobachtung und sichere Fähigkeit, das Charakteristische zum Ausdruck zu bringen, auf der anderen künstlerische Selbstständigkeit in Verwertung gegebener Motive und Nachschaffen, nicht Abschreiben der Natur. Als geschichtliche Darstellungen stehen sie auf völlig historischem Boden, ordnen aber dabei das historisch Tatsächliche den künstlerischen Rücksichten unter. Die Art, wie der trotzige, todverachtende Gallier gegenüber dem weichlichen, furchtsamen Orientalen in Miene und Haltung charakterisiert ist, kann nicht treffender und natürlicher gedacht werden, und dabei herrscht in allen Äußerlichkeiten der Tracht und Bewaffnung eine bis zum geraden Gegensatz gegen die Wirklichkeit gesteigerte Freiheit. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre hat einen Helm auf, der dritte eine Torques um die Hüften, der vierte eine Art Exomis; jener Perser ist nach Orientalenart voll bekleidet, doch läßt sein Chiton gegen die Wirklichkeit die eine Schulter frei, dieser ist — was ganz unerhört ist — völlig nackt und nur an seiner Mitte kenntlich. Ebenso ist es mit der Bewaffnung. Die Krieger haben bald ovale, bald sechseckige, bald

gar keine Schilde; bald sind die Schwerter kurz, bald lang, bald gerade, bald krumm. Genug, die historische Genauigkeit ist, ganz im Gegensatz zur späteren römischen Kunst, immer und überall künstlerischen Forderungen geopfert, der Realismus in treuer Wiedergabe des Wesentlichen nicht im mechanischen Kopieren des Nebensächlichen gesucht. Auch da, wo die Künstler, wie bei der Amazone und dem Giganten, den Boden der Wirklichkeit verlassen müssen, kommt ihnen die Fähigkeit, das Charakteristische scharf auszudrücken, zu statten. Manchmal mögen hier die Farben etwas zu stark aufgetragen worden sein — die üppige Brust der Amazone und ihre männlich kräftigen Körperformen! —, wo aber ein entschlossenes Herausarbeiten des Charakteristischen möglich ist, da gelingen ihnen eigenartige und anziehende Schöpfungen. In dieser Beziehung ist die Figur des Giganten von besonderem Interesse. Eine so charakteristische Weiterbildung der menschlichen Form ins Über- und Unmenschliche hinein, ohne daß dabei das richtige Maß überschritten und die Gestalt zur Karikatur wird, stellt dem Takt wie der Gestaltungskraft der pergamenischen Künstler das ehrenvollste Zeugnis aus.

Einen Unterschied jedoch meint man zwischen diesen Statuen und den größeren Gallierfiguren herauszufühlen, der nicht lediglich auf Rechnung der verschiedenen Dimensionen scheint gesetzt werden zu müssen: die geringere Frische der Ausführung. Wenn man den capitolinischen mit dem ihm so ähnlichen Gallier b (Abb. 1412) vergleicht, so ist es nicht bloß die geringere Energie der Bewegungen, der weniger schöne Fluß der Linien und das geringere Maß von Ausdruck und Leben, das einem bei b auffällt, sondern auch die weniger individuelle Art der Formgebung. An dem Körper von b würde man ohne den Kopf schwerlich den Barbaren erkennen, an der capitolinischen Statue ist jeder Zoll ein Barbar. Die Linien und Flächen bei b sind leerer, allgemeiner, man möchte sagen abgedroschener, das Gesicht ist, vom Schnurrbart und den Augenbrauen abgesehen, wenn auch nicht von hellenischer Form, so doch weit entfernt von dem unvergleichlich charakteristischen Ausdruck, den wir an der größeren Statue immer von neuem bewundern. Genug, die Statuette zeigt in allen Einzelheiten, daß der Künstler mit geringstem Interesse, mit geringerer Hingabe sein Werk schuf, daß der Vorwurf ihm kein neuer, alle Kräfte anregender war, sondern ein vielfach wiederholter, um nicht zu sagen auswendig gelernter. Auch hierin also zeigt sich die spätere Entstehung des Weihgeschenks. In ihm ist das Charakteristische verflacht und verdunkelt, wie in der symbolischen Zusammenstellung mit der Giganten-, Amazonen- und Marathonschlacht die politische Seite der Galliersiege Attalos' I. verdunkelt ist.



## Der große Altar.

Nur zweimal geschieht dieses Wunderwerkes bei alten Schriftstellern Erwähnung. Gelegentlich des großen Altars des Zeus zu Olympia (s. oben S. 1067) erwähnt Pausanias V, 13, 8; daß bei diesem, »wie in auch in Pergamon« (καὶ ἐν Περύρῳ), der eigentliche Opferaltar aus der Asche der verbrannten Opfertiere hergestellt war. Und ein sonst unbekannter römischer Schriftsteller, frühestens aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, Ampelius, führt in seinem »Merkbüchlein« (*liber memorialis*), einer ganz knappen, auf Anfänger berechneten Zusammenstellung von Notizen aus der Welt, Natur- und Völkerkunde, im achten die Wunderwerke aufzählenden Kapitel über den Altar folgendes an: »Zu Pergamon befindet sich ein großer Altar aus Marmor, 40 Fuß hoch, mit sehr großen Skulpturen, der eine Gigantenschlacht enthält.« Außer diesen beiden Angaben hat vielleicht nur die Apokalypse noch in ihrem *ἄνωγος τοῦ οὐρανοῦ* (II, 13, 14; vgl. XIII, 1, 2) eine Erinnerung an dieses Wahrzeichen von Pergamon aufbewahrt. Denn ein solches muß der schimmernde Altarbau gewesen sein, der dicht unter der höchsten Burghöhe, weithin sichtbar nach Westen, Süden und Osten, von vorspringender Terrasse auf die den Burgabhänge bedeckende Königs- und die im Thale sich ausbreitende Unterstadt hernabschaute. Es muß auffallen, daß trotz der Neigung der späteren Schriftsteller, sich gerade mit solchen Wunderbauten zu beschäftigen, dieser gewaltige Altar, der doch auch im Zeitalter der Kolosse nicht unbemerkt geblieben sein kann, so wenig Eindruck gemacht und so geringe Spuren seines Daseins in der Literatur hinterlassen hat. Denn daß Ampelius ihn erwähnt, ist rein zufällig und berechtigt uns nicht, dem Altar unter den *miracula mundi* eine besonders hervorragende Stelle anzuweisen. Wer das Sammelverbum im achten Kapitel durchliest, sieht leicht, wie urteillos, willkürlich und albern der Katalog zusammengeschmiert ist. Daß für Aufnahme in denselben nicht der Kunstwert, sondern irgend ein äußerliches Kuriosum maßgebend war, ist selbstverständlich. Neben dem Schilde Agamemnons, dem Bogen des Teukros, dem ehernen Kessel, in welchem Polias gekocht wurde, der Haut des Marsyas u. s. w. werden zwar auch Kunstwerke, wie die Parthenos zu Athen, der Sonnenkoloss zu Rhodes, die Tempel zu Olympia, Ephesos u. a. erwähnt, immer aber wegen irgend einer Äußerlichkeit, wie Größe, technischer Kunststücke u. d. Wenn also die pergamenische Ara in diese Gesellschaft geraten ist, so ist es lediglich die Größe ihrer Skulpturen, welcher sie diese Ehre verdankt. Das sonst zu den »lieben« Wundern gerechnete Mausoleum zu Halikarnass fehlt beispielsweise, wenn nicht zufällig, so vermutlich deshalb, weil sein plastischer Schmuck nicht den Eindruck des Kolossalen machte.

Daß bei Pausanias der Aschenaltar und nicht die Gigantomachie die gelegentliche Erwähnung veranlaßt, wird nicht Wunder nehmen; immerhin ist es bemerkenswert, daß er trotz seiner Vorliebe für die Πέρραος ἢ ὑπὲρ Καύκω, deren Kunstwerke er mehrfach zur Vergleichung heranzieht, für dies gewaltige Relief nicht ein Wort hat. Noch auffällender vielleicht, als bei Pausanias, ist bei Strabo das völlige Schweigen über diesen Prachtbau. Gerade ihm nämlich verdanken wir über bestimmte Altäre in Kleinasien interessante Mitteilungen. So berichtet er zweimal von dem »schönen Altar« in Parion an der Propontis mit seinen 600 Fuß langen Seiten (418, 14), einem Werke des Hermokreon, das wegen seiner Größe und Schönheit sehr bemerkenswert sei (503, 20). Und von dem Altar des nach dem Brande wiederhergestellten Artemistempels zu Ephesos weiß er zu sagen, daß er »ganz voll von Werken des Praxiteles« sei (547, 37). Wollte man angesichts dieser Nachrichten aus dem Schweigen Strabos über den Altar zu Pergamon einen Schluß ziehen, so könnte es nur der sein, daß derselbe für Strabo oder seinen Gewährsmann etwas besonders Bemerkenswertes nicht hatte. Aber es ist geratener, hier dem Zufall einen weiten Spielraum zu lassen und über die Stellung des pergamenischen Altars zu ähnlich gearteten Werken, wenn möglich, anderswoher als ex silentio sich klar zu werden.

Erst das Zeitalter Alexanders d. Gr. und der Diadochen scheint, wie die Verhältnisse der Statuen ins Ungemessene gesteigert, so die Altäre zu großartigen Altarbauten ausgestaltet zu haben. Wie die Kolosse der früheren Zeit bei aller Größe der Verhältnisse ein gewisses Mittelmaß nicht überschritten und nie der Kolossalität zu liebe, sondern aus bestimmten Rücksichten auf den zu füllenden Raum oder das notwendig aufzubrauchende Material geschaffen wurden, so steht auch der größte hellenische Altar, der schon erwähnte des Zeus zu Olympia, sowohl hinsichtlich seiner Größe, wie seines architektonischen und plastischen Schmuckes erheblich hinter den hellenistischen Altarbauten zurück. In zwei Absätzen aufsteigend erreichte er eine Höhe von 22 Fuß, während der (elliptische) Umfang des unteren Absatzes 125, der des oberen eigentlichen Aschenaltars nur 32 Fuß betrug. Vergleicht man hiermit den Umfang des erwähnten Altars zu Parion, der sich bei voraussetzendem quadratischen Grundriss auf 2400 Fuß belief — ihm kam der von Hiero II. zu Syrakus erbaute Altar an Seitenlänge gleich (Diodor XVI, 83) —, und vergegenwärtigt man sich, daß selbst so ephemere Bauten, wie der Scheiterhaufen Hephästions, eine Seitenlänge von 500 und eine Höhe von 200 Fuß erreichten, so empfindet man sehr lebhaft die Steigerung der Ansprüche, welche die neue Zeit an Dimensionen stellte. Und Hand



in Hand mit dem Wachsen der Verhältnisse mußte die architektonische und plastische Ausschmückung gehen. Vom Zeussaltar zu Olympia erfahren wir in dieser Hinsicht nichts. Es schließt auch seine Anlage und sein geringer Umfang dergleichen aus. Denn der Unterbau war zum Schlachten der Opfertiere bestimmt, konnte also durch Säulen oder Statuen kaum noch eingeengt werden. Wie ausgedehnt der plastische Schmuck am Altar des Zeus Soter im Piräus war, den als ein Werk des älteren Kephisodotos Plinius XXXIV, 74 rühmt (*cui parva comparantur*), erfahren wir nicht. Doch läßt schon seine Lage im Temenos in unmittelbarer Nähe des Tempels einen irgendwie erheblichen Umfang nicht annehmen. Dazu waren so gewaltige Räume nötig, wie die hellenistischen Altaranlagen auf freier Höhe oder in weiter Ebene sie boten. Mögen auch nur wenige davon mit dem fünfstöckigen, von Statuen dicht besetzten Scheiterhaufen des Hephaestion haben weiterfern können, so erforderten doch ihre großen Flächen schon an sich einen beträchtlichen Aufwand an architektonischem und plastischem Schmuck, um keinen kahlen Eindruck zu machen. Wenn nach Strabos Ausdruck schon der im Tempel stehende Altar zu Ephesos »von Werken des Praxiteles ganz voll war«, so werden wir für die so viel gewaltigeren Altäre zu Syrakus und Parion, die nicht bloß durch ihre Größe berühmt waren, in nicht geringerem Maße Architektur und Plastik zur Ausschmückung herangezogen denken dürfen.

Diese Verhältnisse mußte man sich gegenwärtig halten, um für Beurteilung des pergamenischen Altars aus seiner Zeit heraus einen festen Boden zu gewinnen. Ein monumentaler Altarbau konnte in jener Zeit keine neue Aufgabe sein. Ob die Lösung, welche die pergamenischen Künstler versuchten, neu war, können wir nicht entscheiden, da uns über die früheren Bauten Angaben fehlen. Unmöglich ist es nicht, daß sich, wie für die Tempel, so für diese unter freiem Himmel liegenden Altäre ein festes Schema ausgebildet hatte. Die Kolossalität der Anlage läßt Einwirkung des Orients voraussetzen, mit dem das westliche Asien durch Alexanders Züge bekannt geworden war. In der That finden sich in den »Brandstätten« (*νομαλίστεις*) der persischen Feueranbeter, deren Strabo 624, 12 bei Kappadocien gedenkt, im wesentlichen die Elemente wieder, welche wir beim pergamenischen Altar verwendet sehen. Nur muß man sich hierbei von der Vorstellung frei machen, zu welcher die Lexika verführen, wenn sie *νομαλίστεις* mit »Tempel«, in dem die persischen *νόμαρ* das Feuer anbeteten, übersetzen. Strabo bezeichnet sie ganz treffend als *εμπόλι τινος ἀνδρός*, also als »unbedeckte Oelhege« — dies ist der mit *suppire* verwandte Begriff des *νόμαρ* — »von bedeutender Ausdehnung«. In der Mitte derselben, »führt Strabo

fort, »liegt ein Altar, auf welchem eine Masse Asche, und die Magier unterhalten hier ein ewiges Feuer.« Hier haben wir also eine ausgedehnte, unter freiem Himmel liegende, rings eingebegte Anlage mit einem Aschenaltar in der Mitte, Elemente, welche wir samt und sonders in dem oben S. 1216 geschilderten pergamenischen Altarbau wiederfinden.

Zur Ergänzung des oben Gesagten bemerken wir noch folgendes. Der Altarbau erhob sich in zwei deutlich gesonderten Stockwerken: oben eine zierliche Säulenhalle, unten ein fester, wiederum in zwei Teilen aufstrebender Kernbau. Der Grundriß ist nahezu quadratisch, nur um wenig länger von Nord nach Süd, als von Ost nach West ( $37,70 \times 34,60$  m). Rundet man die Zahlen auf je 100 Fuß Seitenlänge ab, so ist der Umfang, mit den Altaranlagen von Parion und Syrakus verglichen, ein mäßiger und man begreift wohl, wie diese gigantischeren Bauwerke die Erinnerung an den pergamenischen Altar verdunkeln konnten. Der mächtige, weit eingerückte Gigantentriß, dem an packender Wirkung kein Werk des Altertums gleichkommt, ist unten von kräftig vortretendem Sockel, oben von einem mächtig ausladenden, reichgegliederten Kranzgesims eingefasst. Letzteres ist von ganz ungemeiner Wirkung (s. die folgende Abb. 1418 der linken Treppenwange). Doppelt so weit ausladend, als seine Höhe (0,39 m) beträgt, bildet es mit seinem weit heranstretenden Zahnschnitt, seiner starken Hohlkehle und der gewaltig vorspringenden Hängeplatte für das darunter befindliche Hochrelief nicht bloß ein schützendes Dach, sondern auch einen charakteristischen Rahmen, welcher die Gestalten des Frieses wie aus dem Innern des Kernes nach außen strebend erscheinen läßt. Dieser Absicht dient außer anderen Einzelheiten, welche bei Betrachtung der Hauptgruppen hervorgehoben werden sollen, der Umstand, daß jede Unterbrechung, jedes Aufhören, jede seitliche Umrahmung des Frieses aufs ängstlichste vermieden ist, daß derselbe vielmehr ohne jeden Absatz auf allen Seiten herumläuft. Sogar die Ecken des Würfels bilden keine Einschnitte in der Komposition, sondern werden durch übergreifende Gewandstücke, Gliedmassen u. dergl. dem Auge möglichst entzogen. Als habe der Fries gar keinen struktiven, sondern einen lediglich dekorativen Zweck, so sehr ist alles bei ihm in Bewegung, und die Säulenhalle oben scheint ebenso sicher auf brausenden Wogen ruhen zu können, wie auf diesem Meer von lebhaft bewegten Göttern, Giganten und Tieren. Nichts haben die Künstler geistlicher verstanden, als etwa ihre aufrecht stehenden Gestalten mit Rücksicht auf eine gerade über ihnen stehende Säule zu karyatidenhafter Ruhe zu zwingen. Jede Figur ist in ihren Bewegungen völlig frei. Nicht durch Raumzwang, noch weniger durch strukturelle Rücksichten gebunden folgten die Künstler

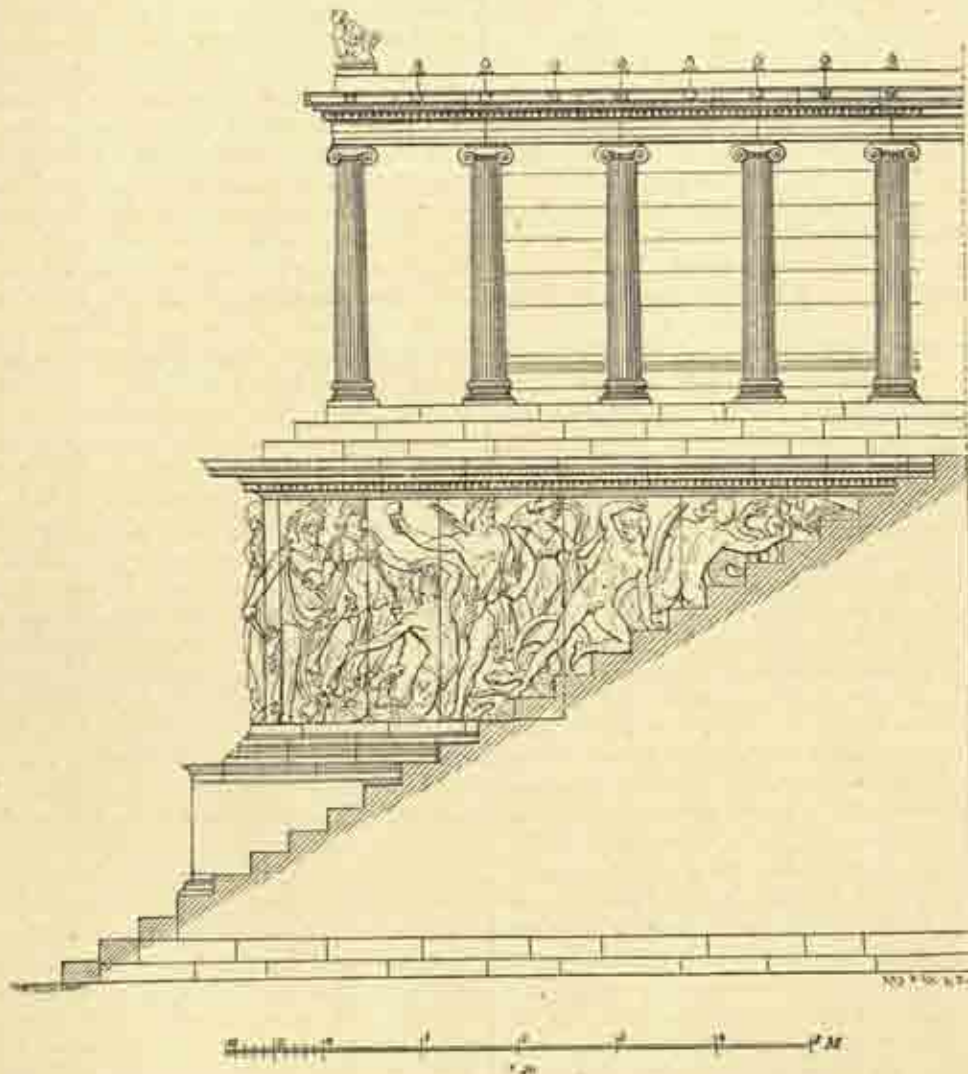


lediglich ihrer Phantasie und haben so ein Werk geschaffen, welches durch seine tektonische Ungebundenheit in der antiken Architektur einen ähnlichen Platz eingenommen haben muß, wie die Barockskulptur in der modernen.

Von den Künstlerinschriften (oben S. 1216) hat sich mehrfach *ἐπὶ τοῦ* erhalten; dann ein *Ἀθήναίου*,

dann wäre die Ergänzung möglich. *Ἀπολλώνιος καὶ Ταντίσκος Ἀπρευδάρου, καὶ ὁδοστίαν δὲ Με]νεπύρο[υ, Τραλλεῖναι ἐπὶ τοῦ* (II. Bericht S. 45).

Den Aufgang zur oberen Plattform des Unterbanes bildet eine in breiter Flucht — etwa  $\frac{1}{2}$  der Seitenlänge — in die Westseite desselben einschneidende Freitreppe, in deren Wangen sich das Hochrelief des



1418. Linke Treppengewange des großen Altars zu Pergamon. (Zu Seite 1250.)

der Vatersname eines Künstlers, und als interessantester Rest gleichfalls ein Vatersname *Με]νεπύρο[υ*. Wenn ein unweit von dieser Inschrift zu Tage gekommenes *ἐπὶ τοῦ* dazu gehörte, was nicht ganz sicher, aber auch nicht unwahrscheinlich ist, so würden wir vielleicht auf die Thatsache schließen können, daß die Künstler des farnesischen Stieres an der Gigantomachie mitgearbeitet haben, denn

Gigantenfrieses hineinzieht, bis es sich gegen die oberen Stufen, wie die Abb. 1418 zeigt, totläuft. Die Säulenhalle ist mit einer Kassettendecke belegt, welche oben von zierlichen Statuen als Abschlußgliedern gekrönt wird. Auch der Oberban war mit Reliefdarstellungen geschmückt, deren Platz sich jedoch nicht mit Sicherheit angeben läßt. Die Platten desselben sind nur etwa 1,5 m hoch und auf Gehung

geschnitten, so daß die Darstellungen nicht wie der Gigantenfries nach außen, sondern nach innen blickten. Demgemäß werden sie an der inneren, dem Aschenaltar angewandten Seite der Hallenwand gesessen haben. Bemerkenswert ist, daß diese Reliefs, wie der ganze Oberbau, vielfache Spuren des hastig Vollendeten oder Unfertigen aufweisen. So zeigen die ganzen Bauglieder über den Kapitellen eine auffallende Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Arbeit; die Profile sind kaum angelegt, die Wasserspeier nur in den Umrisen roh zugehauen, andre voraussetzende Bauglieder ganz fortgelassen. Und ähnlich fehlt bei manchen Reliefplatten der Oberfläche die letzte Überarbeitung, auf andern stehen noch die Meißpunkte, wieder andre sind erst in den Umrisen angelegt. Geht man fühlt heraus, daß unerwartete Ereignisse einen hastigen Abschluß des Baues nötig machten und spätere Zeiten nicht gewillt oder nicht im stande waren, das Unfertige zu vollenden.

Zur Feststellung der Zeit des Altarbaues geben, wie schon erwähnt, die Inschriften der Gigantomachie einen Anhalt und es kann nach Conzes oben angeführten Untersuchungen nicht mehr bezweifelt werden, daß Eumenes II. der Erbauer des Altars war. Eumenes war ein prächtliebender Fürst. Was Strabo XIII, 4 von der Erweiterung und Verschönerung der Stadt während seiner Regierung, von seinen Anlagen — dem Lusthain beim Nikephorion, der Bibliothek —, von seinen *ἀνάκτορα* berichtet, wird durch neuere Inschriftenfunde bestätigt. Das glänzendste dieser *ἀνάκτορα* war eben der Altar. Er weihte ihn Zeus dem Retter (s. oben S. 1214) und errichtete ihn an der am meisten in die Augen fallenden Stelle des Marktplatzes. Es war ein Siegesdenkmal, prächtiger als alle, die die Burghöhe schmückten. Und welche Siege Eumenes hiermit feiern wollte, sagte jedem der Hauptschmuck des Baues, die Gigantomachie. Sie war schon für Attalos das mythische Abbild seiner Galliersiege gewesen (Koepp, *Die Gigantomachie* in *poeseos artisticus monumentis* usw. Bonn 1883) und kein besseres und verständlicheres Symbol konnte Eumenes finden, wenn er an dem Zeusalter, welcher ein realistisches Abbild seiner Gallierkämpfe nicht gefehlet hätte, diese folgenreichsten seiner Siege verewigen wollte. Die Errichtung des Altars stand mit seinen übrigen Bauten auf der Burg, der Athenahalle und der Bibliothek, in engem Zusammenhang, so daß sie auch zeitlich mit jenen zusammengefallen sein muß. Es werden die Friedensjahre nach den Kriegen gegen Prusias und Pharnaces bis zum Ausbruch des zweiten makedonischen Krieges (180–170) gewesen sein, in welchen Eumenes so großartige Bauten unternahm. Der makedonische Krieg mag dieselben dann unterbrochen haben und manches unfertig liegen geblieben sein.

### Die Gigantomachie.

Von der Gesamtwirkung dieses gewaltigen Werkes lassen die auf uns gekommenen, wie immer bedeutenden Reste eine erschöpfende Vorstellung nicht mehr gewinnen; indes ist der Eindruck auf denjenigen, der zum ersten Mal vor die Reliefplatten tritt oder eine gute Abbildung derselben sieht, auch heute noch ein so eigenartiger, daß es wohl lohnt, sich einen Augenblick darüber Rechenschaft zu geben. Zunächst ist der Anblick ein verwirrender. Auch wenn man das Störende in Abzug bringt, welche die Verstümmelung der Figuren im Gefolge hat, meint man im ersten Augenblick, in dem Gewirr der Linien sich nicht zurecht finden zu können. Vergeblich sucht das Auge nach einem Punkte, auf welchem es verweilen, nach einer ruhigen Fläche, von der aus es die Betrachtung beginnen könnte: überall stößt es auf bewegte Linien, die es mit sich fortreißen, hin und her werfen, keinen Anfang, kein Ende finden lassen. Treten dann bei längerer Betrachtung die einzelnen Figuren klarer hervor, so staunt man über die Neuheit der Bildungen, die Gewalt der Bewegungen, die Kühnheit der Stellungen. Das Einfache scheint mit Absicht umgangen, das Alltägliche vermieden, das Ungewöhnliche das Gewöhnliche zu sein. Wie ein Sturmwind geht es durch das Ganze: packend, bannend, hinreißend wirkt der Schwung des Vortrages, die Sicherheit der Zeichnung, die wahrhaft staunenswerte Meisterschaft in Behandlung des Marmors. Ohne das Einzelne zunächst zu fassen, ja ohne einmal danach zu fragen, überläßt man sich gern diesem unvergleichlichen Eindruck, der dem eines vielstimmigen, brausenden Orchesters nicht unähnlich ist. Wie die Wirkung auf die Dauer sich gestaltet, muß hier vorderhand ununtersucht bleiben, nur das fühlt man deutlich heraus, daß man hier an dem entgegengesetzten Pol derjenigen Kunst angekommen ist, welcher Winkelmann sein schönes Wort von der »Einfalt und stillen Größe« als Erkennungsmal mit auf den Weg gegeben hat.

Da der Altar »Zeus dem Retter« geweiht war, mußte ihm, dem Gigantenvernichter *κατ' ἑσχόνην*, in der Darstellung des Frieses eine hervorragende Rolle zufallen, und wir dürfen es als eine besondere Gunst des Schicksals ansehen, daß die Zeusgruppe (Abb. 1419 auf Taf. XXXVII) nicht nur auf uns gekommen, sondern auch trotz aller Verstümmelungen doch so gut erhalten ist, um über keinen wesentlichen Punkt der Darstellung Zweifel zu lassen. Drei Gegner sind es, mit denen Zeus zu thun hat, eine Zahl, die keinem andern Gotte gegenübersteht. Doch ist sein Sieg schon entschieden, nur einer der Gegner ist noch unverwundet und setzt den Kampf ansichtslos fort. Es ist der härtige, schlangenförmige Gigant an der rechten Seite, der seinen mächtigen Rücken dem Beschauer zuwendet, die am vollständigsten erhaltene







(116) Hauptgruppe des pergamonischen Altars: Zengruppe





Figur der Gruppe. Es fehlt ihm nur der rechte Arm, mit welchem er die Waffe (Stein) schwang, und der untere Teil des rechten Schlangenbeines, das, in einen Schlangenkopf endigend, sich nach rechts hin ringelte. Das von dickem, struppigem Bart- und Haupthaar umrahmte trotzige Antlitz, dessen wilder Ausdruck noch durch tierähnlich zugespitzte Ohren erhöht wird, ist bis auf die Nasenspitze unverletzt. Die Augen sind ausgehöhlt, um durch einen farbigen Stein oder Email ausgefüllt zu werden, eine Tatsache, welche für die Frage nach der Bemalung dieser Reliefs von Bedeutung ist. Denn in einem durchgängig weißen Marmorelief hätte ein Künstler schwerlich zu diesem drastischen Mittel greifen dürfen, um die Lebendigkeit und Wildheit des Ausdrucks zu steigern. Wohl aber konnte das eingesetzte farbige Auge, seit Alters namentlich bei Bronzestatuen vielfach verwendet, in einem auch sonst bemalten Friesse von bedeutender Wirkung sein. Der Gigant hat sich so hoch, als seine Schlangenbeine die Last des Körpers emporheben können, aufgerichtet und streckt den mit einem Tierfell umwickelten linken Arm dem Zeus entgegen. Über dem Arm sieht man den rechten Flügel und das Rumpfstück eines Adlers, welcher seine linken Fänge in den über der Achsel zum Vorschein kommenden Schlangenkopf schlägt, in den das linke Bein des Giganten ausläuft. In der rechten Krallen wird der Adler einen Blitz dem Zeus zugetragen haben.

Die imponierende Gestalt des Göttervaters ragt um mehr denn Haupteslänge über seine irdgeborenen und darın an der Erde haftenden Gegner empor. Völlig de face gestellt spannt Zeus beide Arme mächtig auseinander, in der Rechten — die Hand ist erhalten — den Blitz zum Wurf gefasst haltend, mit der Linken die Ägis schüttelnd, deren Schuppen- und Schlangengewirr mit dem Tierfell des Giganten und den Schwingen des Adlers jenes auf den ersten Blick schwer zu enträtselnde Durcheinander bildet. Frei aus dem weiten Gewand, das in typischer Weise bei Zeus nur den Unterkörper verhüllt, tritt der muskulöse Oberkörper heraus, für welchen der weite Mantel einen wirkungsvollen Hintergrund bildet. Die Entwicklung der Figur ist die denkbar breiteste; von dem Blitz in der Rechten bis zur Spitze der ägisumwickelten Linken umspannen Zeus' Arme einen Raum, wie er weiter nicht gedacht werden kann. Und die Füße geben den Armen nichts nach. Wir können die Spannung nur an den Knien ermessen, denn das linke Bein verliert sich vom Knie abwärts in den Reliefgrund, als ob Zeus aus dem Hintergrund heraus nach vorn trete. Eine ähnliche Anordnung läßt sich vielfach in dem Gigantenfriesse wahrnehmen: er geht über die Entwicklung innerhalb der Dimensionen einer Fläche hinaus und zieht die dritte (Tiefen-) Dimension auch da mit heran, wo die Teile nicht mehr ausgearbeitet, sondern zur Ergänzung

der Phantasie des Beschauers überlassen werden. Wie weit aber ist dieser bis zur äußersten Grenze der Bewegung geführte Zeus von dem Göttervater entfernt, wie er nach den Schöpfungen der Künstler, vor allen nach Phidias olympischem Zeus im Bewußtsein des Volkes lebte! Wie verschieden ist dieser leidenschaftlich einherstürmende Kampfgott von dem in stiller Majestät thronenden Olympier, bei dem alles maßvoll war, selbst die Art, wie er mit leiser Hebung der Linken das Scepter hielt! Ihm glaubte man, daß schon das Neigen seines Hauptes den Olymp erbeben machte; unser Zeus hat seine Kraft bis zum äußersten angespannt und die Unmöglichkeit sie zu steigern nimmt der Gestalt für unsre Vorstellung ein gut Teil des Göttlichen.

Den Raum zwischen Zeus und seinem Gegner füllt die Figur eines jugendlichen, ganz menschlich gebildeten Giganten aus, welcher auf die Knie gestürzt ist und — wie man trotz des zerstörten Gesichtes an der Kopfhaltung sieht — seinen Blick nach oben Zeus entgegen richtet. Seine Rechte sinkt herab, die Linke — stark zerstört — greift nach der rechten Schulter, als fühle der Gigant dort einen Schmerz. Eine sichtbare Wunde ist nicht vorhanden, auch keine Spur des Zeusgeschosses, das die Wunde verursacht haben könnte. Aber die Weichen erscheinen wie zusammengesehnürt, der Leib ist eingezogen und deutlich tritt das Knochengestüst des Brustkorbes hervor, als durchzuckte ein Krampf den jugendkräftigen Körper. Will man diesen Giganten nicht als bloße Füllfigur ansehen, die der Künstler ohne Rücksicht auf den dargestellten Vorgang hineingesetzt hat, so läßt sich vermuten, daß der Gigant die Macht des Medusenhauptes, das auf der Ägis voraussetzen ist, an sich erfährt. Ganz ohne Waffen ist er in den Kampf geeilt, vielleicht um Zeus die Ägis zu entreißen; da wird er des versteinerten Hauptes ansichtig und stürzt, auch ohne sichtbare Wunde, kampfunfähig zu Boden. Auffallend bleibt bei dieser Erklärung die Stellung des Kopfes, welcher stärker nach hinten gedreht sein mußte, um das Medusenhaupt zu sehen. Auf jeden Fall liegt eine gewisse Unklarheit vor und es scheint dem Künstler mehr auf zweckmäßige Ausfüllung der Lücke, als auf verständliche Darstellung der Situation angekommen zu sein. Der rechte Unterschenkel steht fast senkrecht zum Reliefgrunde und verliert sich in diesen von der Mitte der Wade ab.

Die Verwundung des letzten Giganten läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Ein mächtiger Blitz, an welchem man die Handhabe und zu beiden Seiten derselben einen gedrehten, von spitzen Zinken umgebenen Dorn klar unterscheidet, ist ihm in das dicke Fleisch des Oberschenkels gedrungen, so daß Dorn und zwei Zinken unten wieder herauskommen. Infolge dessen ist er rücklings auf eine



felsige Erhöhung gesunken, stützt sich kraftlos mit dem rechten — größtenteils verlorenen — Arm gegen den Boden und streckt die Linke — man sieht die Finger unter Zeus Mantel — wie hilflos zu Zeus aus. Die Innenseite des runden Schildes ist von den Flammen erfüllt, welche vom Blitz ausgehen. An der linken Hälfte gewahrt man unter dem Schildrande den oberen Teil der Schwertscheide, welche von einem Schulterriemen gehalten wird. Das Schwert wird der Gigant in der Rechten, mit der er sich auf den Boden stützt, festgehalten haben. Wie eng die einzelnen Kampfszenen des Frieses aneinandergedrückt und wie sehr die Künstler bemüht waren, möglichst jedes freie Platzchen des Reliefgrundes auszufüllen, dafür ist die Löwen- oder Tigerklausen reich, welche in der linken Ecke oberhalb des Schildrandes sichtbar wird. Sie gehört dem Felle eines Giganten aus der sich anschließenden Gruppe an.

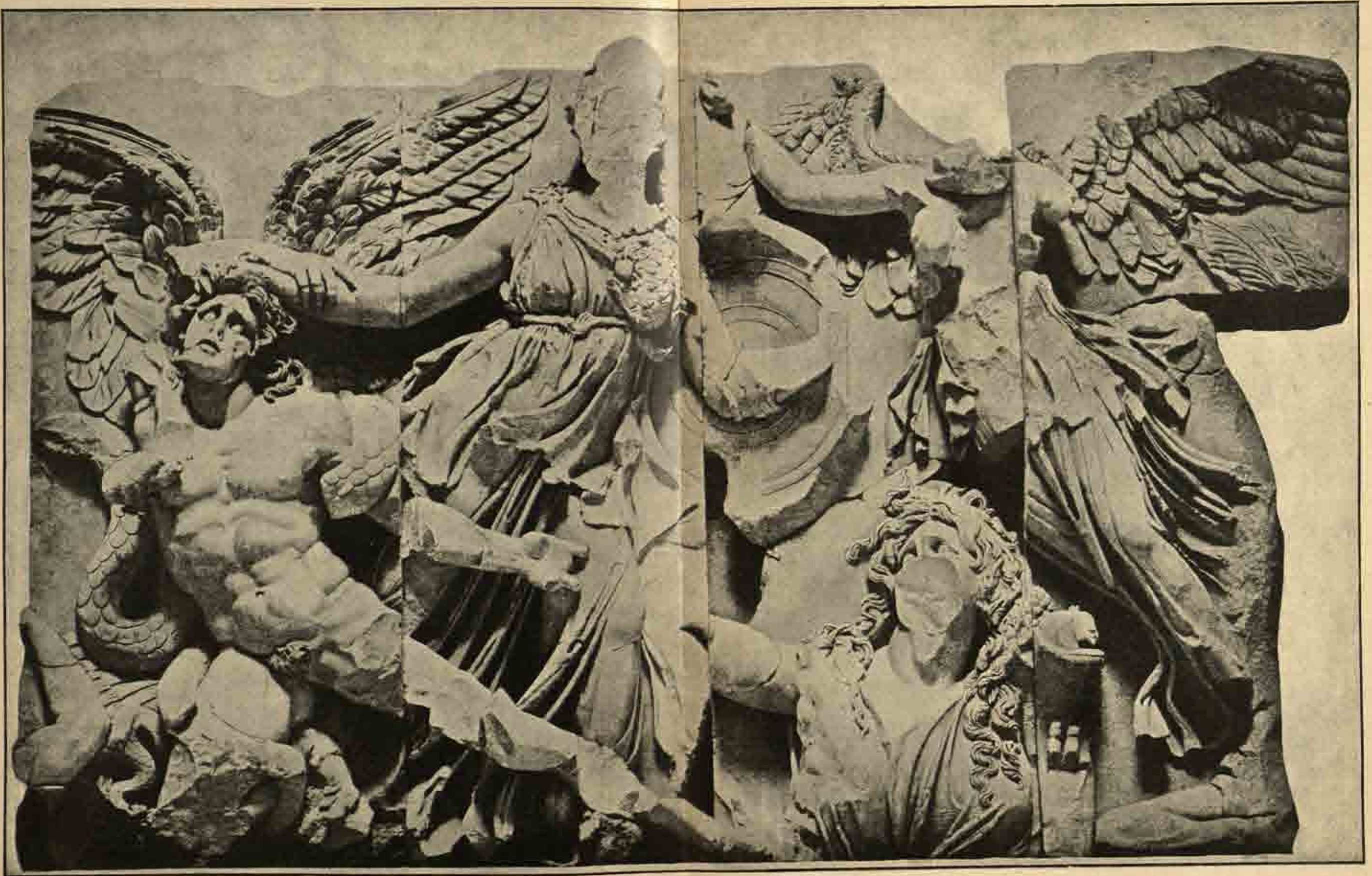
Die Zeusgruppe besteht aus vier Tafeln verschiedener Breite — sie schwankt im Fries zwischen 0,6 m und 1,1 m —. Das genaue Anpassen der übergreifenden Teile der Figuren zeigt, daß die Ausführung des gewaltigen Hochreliefs — es erhebt sich bis 0,5 m — erst nach Versetzung der Platten am Altar selbst stattgefunden hat. In bezug auf die Reliefbehandlung gehört die Zeusgruppe zu den ausgezeichnetsten des Frieses. Die Figuren kommen, von einzelnen Teilen abgesehen, alle zu voller Entwicklung; Häufungen, Überschneidungen und perspektivische Wagnisse sind vermieden. Vortrefflich ist die Charakterisierung der schwächeren, jüngeren Körper gegenüber den volleren, reiferen gelungen, dagegen eine Verschiedenheit zwischen der Körperbildung des Zeus und der des bärtigen Giganten, wenn man vom Gesicht und den Schlangenbeinen absieht, nicht wahrzunehmen. Die beiden Oberkörper weichen weder in den Verhältnissen noch in der Durchbildung irgendwie erheblich voneinander ab. Ebenso haben die Körper der beiden jüngeren Giganten nichts für diese erdgeborenen Wesen Charakteristisches. Wenn ihre Lage sie nicht als Giganten kennzeichnete, könnten sie ebenso gut Götter wie Menschen sein. Die Künstler dringen also mit ihrem Gestaltungsvermögen nicht tief, sie erreichen nicht einmal ihre Vorgänger, die den Giganten des Attalosanthems (Abb. 1417a) von den menschlichen Figuren auch in der Körperbildung sehr wohl zu unterscheiden wußten, sondern begnügen sich zur Charakteristik mit äußeren Zuthaten, von denen wir an dem Zeusgegner die Schlangenbeine und Tierohren kennen lernen (Braun, Kunstgesch. Stellung der pergam. Gigantom. S. 18 ff.). Der Oberschenkel hat im wesentlichen menschliche Form, nur gegen das Knie hin nimmt er allmählich die rundlich-elastische Form des Schlangenkörpers an, um dann in den geschuppten, in einen Kopf auslaufenden Schlangen-

leib überzugehen. Die Verbindung zwischen den menschlichen und tierischen Formen ist hier eine sehr geschickte, die Schlangen selbst aber sind, wie die auch den Kopf ganz bedeckenden Schuppen zeigen, nicht nach der Natur gebildet, sondern phantastische Schöpfungen, bei denen sich der Künstler weniger um den tierischen Organismus, als um ein wirkungsvolles, überraschendes Aussehen gekümmert hat. Auch in ihnen überwiegt das Dekorative das Organische. Staunenswert ist der mechanische Fleiß. Wie jede einzelne Schlangenschuppe mit gleicher Sorgfalt ausgearbeitet, wie die Zotteln des Tierfells, die Federn des Adlerflügels, das Schuppen- und Schlangengewirr der Ägis, das Riemenwerk am Schuh des Zeus, der Blitz mit den lodernden Flammen im Marmor wiedergegeben ist, das wird stets von neuem Bewunderung erregen. Auch dies aber ist ein Beweis dafür, welche Bedeutung das Äußerlich-Dekorative in den Augen der Schöpfer dieses Frieses hatte.

Wie im Kultus auf der Burghöhe und in den Inschriften der Siegesantheme mit Zeus verbunden Athena erscheint, so ist sie ihm auch als Vorkämpferin in der Gigantenschlacht gesellt (Abb. 1420 auf Taf. XXXVIII). Auch sie ist vor den übrigen göttlichen Teilnehmern am Kampf durch die größere Anzahl der sie umgebenden Figuren ausgezeichnet. Es sind, wie bei Zeus, deren drei, ein Gigant und, dem Geschlecht der Göttin entsprechend, zwei weibliche Figuren. Ersichtlich ist die Hauptgruppe — Athena und der Gigant — als genaues Gegenstück zu den Mittelfiguren der Zeusgruppe komponiert. Wie Zeus schreitet Athena mächtig aus, wie sein Gegner ist der ihrige auf das eine Knie gesunken und streckt das andre Bein weit nach hinten aus. Auch darin, daß die Götter bekleidet, die Gegner völlig nackt sind, entsprechen sich beide Gruppen. Am Altar war eine unmittelbare Vergleichung beider dadurch ermöglicht, daß sie nur durch ein schmales Zwischenstück getrennt waren. Im einzelnen finden sich, wie bei allen antiken Gegenständen, Abweichungen. Die hauptsächlichsten in der Art, wie der Gegner vernichtet wird. Athena trägt den runden Schild am linken Arm, über dem ärmellosen gegürteten Überschlagelton die Ägis mit dem Gorgoneion, auf dem — vorn ganz abgesplitterten — Haupte den Helm. In der Rechten hält sie keine Waffe — die Lanze müssen wir von der Linken zugleich mit dem Schildgriff gehalten denken —, sondern packt mit derselben den jugendlichen Giganten im langen, lockigen Haar. Sein Versuch, sich von der Hand zu befreien, ist vergeblich, denn die Schlange der Göttin hält mit dem unteren Teile ihres Leibes den rechten Unter- und Oberschenkel des Giganten eng aneinander geschnürt, hat sich dann um seinen linken Oberarm geschlungen und schlägt nun ihre Zähne in seine rechte Brust. Diese ungemein lebendige













Figur erscheint auf den ersten Blick in einigen Motiven mit dem Laokoon der berühmten Gruppe (s. oben S. 25 Abb. 26) verwandt und man hat sogar in ihr das Vorbild desselben zu besitzen gemeint. Indessen ergeben sich bei genauerem Zusehen viel mehr Verschiedenheiten als Ähnlichkeiten, so daß kein Grund vorliegt, eine direkte Abhängigkeit des einen Werkes vom anderen anzunehmen. (Die weiteren an diese Frage sich knüpfenden Folgerungen sind im Anschluß an Kekulé's Schrift: »Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon« eingehend besprochen von A. Trendelenburg: Die Laokoongruppe und der Gigantenries des pergamenischen Altars. Berlin 1884). Auch dieser ganz menschlich gestaltete Gigant ist nur durch eine äußerliche Zuthat, durch das mächtige Flügelpaar, als solcher kenntlich; der schöne Körper und das auf die Schultern fallende Lockenhaar haben nichts von den trotzigsten Söhnen der Erde. Die Gruppe ist weder als ganzes noch in ihren Einzelmotiven eine Erfindung des pergamenischen Künstlers. Sie kommt ganz ähnlich auf den Friesen des Apollotempels zu Phigalia, des Niketempels zu Athen, des Mausoleums zu Halikarnass vor; die Athena aber, der wir auf attischen Münzen und Reliefs in gleicher Haltung begegnen, scheint in Athen gestaltet zu sein, von wo die pergamenischen Künstler vielfach ihre Vorbilder hergenommen haben. Trotz ihrer nicht originalen Erfindung aber gehört die Gruppe zu den einheitlichsten und schwungvollsten des Frießes und verrät eine souveräne Macht der Künstler über die Motive, wie über den Marmor. Die in der Diagonale auseinanderstrebenden Körper der Athena und des Giganten, die sich schneidenden und kreuzenden Linien ihrer Bewegungen, die Energie der Stellungen, das Herüber und Hinüber der Arme, der wirkungsvolle Hintergrund, den für den nackten, auch durch die Schlangenringel nicht verdeckten Körper das Gewand der Göttin, für den Kopf die schön geschwungenen Flügel bilden, alles das ist meisterhaft ausgedacht und mit erstaunlicher Sicherheit ausgeführt.

Von rechts her fliegt, eben mit dem linken Fuß die Schulter eines mit dem Gesicht zu Boden gestürzten Giganten berührend, von welchem man in der Ecke unten den rechten Arm erkennt, eine am Kopf und Oberkörper zerstörte, jugendlich anmutige Gestalt auf Athena zu, Nike, ihre stete Begleiterin im Kampf, hier von besonderer Bedeutung, weil Athena ihren Beinamen Nike sich in der Gigantenschlacht erworben hatte. Ihr Chiton, ärmellos und um die Hüften gegürtet — man ersieht dies aus den an dieser Stelle zusammengehenden Falten —, hat sich auf der rechten Schulter gelöst, denn weit streckt sie die Rechte dem Haupte der Göttin entgegen, um dasselbe zu kränzen. Die herabfallenden Enden des Chitons enthüllen die rechte Brust des

Mädchens, das eben auf der Grenze zwischen Kind und Jungfrau steht. In der gesenkten Linken wird Nike einen Palmzweig oder eine Binde getragen haben. Zwischen Nike und Athena ragt Ge, die Mutter der Giganten, deren Name (auf der Abbildung nicht zu erkennen) im Felde unter Athenas Schild steht, nur mit dem Oberkörper aus dem Boden empor, auch dies eine den pergamenischen Künstlern fertig überlieferte Gestalt der älteren Kunst (s. oben unter »Gäa« und S. 595, Abb. 637). Ihr schmerz erfülltes, von lang herabwallenden Locken umrahmtes Antlitz blickt mit tränenschweren Augen zu Athena empor und flehend breitet sie die Arme mit auswärts gerichteten Handflächen — von der linken sind drei Finger deutlich sichtbar — aus. Hinter der Linken sieht man den oberen Teil eines mit Früchten gefüllten Hornes, das Symbol der fruchttragenden Mutter Erde. Ihr Antlitz zeigt etwas von dem Ausdruck der Niobe, wie ihre Lage als Mutter ja die gleiche ist. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Gesichtes des Giganten mit dem seiner Mutter: dieselben tiefliegenden, emporblickenden Augen, dieselbe schmale Stirn mit den zusammengezogenen Brauen, dieselbe Fülle lockigen Haars. Wohl nicht ohne Absicht hat hier der Künstler die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn so stark betont, um die Szene rührender zu gestalten. Erharmungslos waltet die Göttin ihres rächenden Amtes und zum Schrecken der Vernichtung tritt die Seelenangst der Mutter.

Auch diese Gruppe besteht aus vier Platten. In der Reliefbehandlung steht sie auf derselben Höhe, wie die Zeusgruppe. Ja sie scheint diese in manchen Punkten noch zu übertreffen. Auf die schwungvolle Komposition und Abgeschlossenheit der Hauptgruppe ist schon hingewiesen. Auch decken sich hier die Figuren noch weniger, wie dort, und kommen im einzelnen noch vollständiger zur Wirkung. Das Bestreben, den Raum möglichst zu füllen, tritt in gleicher Weise hervor. Die Flügel des Giganten haben keinen andern Zweck, als die Lücke über seinem Kopfe zu füllen und zu den Flügeln der Nike ein Gegengewicht zu bilden. Die untere Ecke links nimmt der Rumpf eines auf den Rücken gestürzten, mit einem Panzer bekleideten Giganten ein.

Aus sechs zum Teil allerdings recht beschädigten Platten hat sich die Heliosgruppe (Abb. 1421 auf Taf. XXXIX) wieder zusammensetzen lassen. Bei genauer Betrachtung lassen sich alle wesentlichen Motive herausfinden. Rechts fährt in dem langen Gewande der griechischen Wagenlenker, ein shawlartiges Tuch über den Schultern und dem — weggebrochenen — vorgestreckten linken Arm, der Sonnengott auf einem mit vier Pferden bespannten Wagen aus dem Meere auf das felsige Gestade, indem er eine Fackel, deren Schaft hinter dem Kopfe erhalten ist, mit der Rechten zum Stofs erhebt. Er hat, wie



wenn er oben erst den Wagen bestiegen hätte, nur den rechten Fuß auf den Boden des Wagenkorbes gesetzt, der linke ist weit aufsehalb desselben zurückgestellt. Der geschweifte Rand des Wagenkorbes ist deutlich zu erkennen. Schwieriger schon ist es von der Lage des Rades eine klare Vorstellung zu gewinnen, weil die Pferde so kurz angejocht sind, daß sie nicht vor, sondern mit dem Hinterteil neben dem Wagenkorbe — zwei zu jeder Seite desselben — herlaufen. Auch ist vom Rade die untere Hälfte vom Wasser verdeckt, so daß zwischen dem Schwanz und den Hinterbacken des zweiten, am weitesten nach rechts stehenden Pferdes nur die eine der breiten Speichen und ein kleines Stück des ebenfalls sehr breiten Radreifens zu sehen ist. Dieses zweite Pferd scheint noch mit beiden Hinterbeinen im Wasser zu stehen, auch das rechte Hinterbein des ersten ist noch teilweise davon bedeckt, das linke, frei herausgearbeitete — weggebrochen — wird eben den festen Boden berührt haben. Deutlich erhalten ist die Wagendeichsel mit dem durch kreuzweis geschlungene Riemen an ihrem oberen Teile befestigten Joch. Dieses legt sich nur über die beiden Deichselpferde (*ἑρμαι*), die beiden äußeren Handpferde (*ἡμιπαρῆες*) laufen auf der Wüdbahn, d. h. außerhalb des Joches, an der Leine. Von den Zügeln ist ein Stück am Halse des vordersten Pferdes sichtbar. Sie sind nicht straff angezogen, weil die Pferde vor dem ihnen entgegen tretenden Giganten scheuen und sich hämmen. Dieser streckt ihnen die mit einem Tierfell bewehrte Linke entgegen und hebt die Rechte zum Hieb oder Wurf, eine Figur, die schon im Fries des Parthenon in ganz gleicher Weise vorkommt. Der Gigant tritt aus dem Hintergrunde vor die Pferde, sein linkes Bein ist durch den vom Rücken gesehenen Oberkörper eines Gefallenen verdeckt, über den er fortgestiegen ist. Der Gefallene war von den Hüften an bekleidet, sein ganzer Unterkörper verliert sich in den Reliefgrund. Zu dem Giganten gehört das Stück eines von innen gesehenen Schildes, welches auf der zweiten Platte (von rechts) unter den Pferden sichtbar ist. Der Gefallene ist auf die rechte Schulter gestürzt, den linken Arm noch im Bügel des Schildes, der hierdurch aufrecht stehend erhalten wird. Zwischen dem rechten Bein des stehenden und dem Rücken des gefallenen Giganten bemerkt man die beiden Hinterfüße eines Pferdes, welche den Anschluß der beiden folgenden Platten sichern.

Dargestellt ist eine Göttin, welche in halb liegender Stellung von einem galoppierenden Pferde dahingetragen wird. Sie hält mit der Linken die — plastisch ausgeführten — Zügel, an welchen sie den Kopf des Pferdes zurückreißt, und schwingt in der erhobenen Rechten vermutlich eine Waffe. Auch die Göttin blickte sich nach dem Vorgange hinter

ihm um. Bekleidet ist sie mit einem ärmellosen, feinfaltigen Chiton, den eine mit langen Enden gebundene, durch die Feinheit und Natürlichkeit der Ausführung bewunderungswürdige Schnur gürtet. Im Rücken flattert ihr Mantel. Der obere Teil des Kopfes der Göttin war nach einem in diesem Fries wiederholt zu beobachtenden Verfahren besonders aufgesetzt und ragte, wie z. B. auch die Helmspitze der Athena, über die Oberkante der Relieffläche hinaus in das Deckgesims hinein (Puchstein, Arch. Ztg. 1884 S. 215). Für die Benennung dieser Lichtgöttin kommen zwei Namen, Selene und Eos, in Betracht. Da die Göttin dem Sonnenwagen unmittelbar vorausreitet, ist es ungleich wahrscheinlicher, daß es die letztere ist, denn sie flieht nicht vor Helios, wie es bei Selene das Natürliche wäre, sondern zieht mit ihm in den Kampf. Man hat bisher nur deshalb den Namen Eos dieser Gestalt nicht zuversichtlich geben zu können gemeint, weil die Göttin der Morgenröte gewöhnlich geflügelt und auf einem Wagen fahrend dargestellt wird. Indes ist eine ungeflügelte Eos in der bildenden Kunst keineswegs selten und daß sie auch reitend gedacht werden konnte, beweist ihr schon oben Bd. I S. 482 aus Eurip. Or. 1004 angeführtes Beiwort *ἡριόπλοος*. Eine reitende Eos bietet vielleicht das Deckbild einer Pyxis aus guter Zeit (Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 63), wo dem Sonnenwagen eine Frau vorausreitet, welcher ein von einer Flügelfigur gelenktes Viergespann vorausfährt. Zwar nennt der Herausgeber letztere Eos und die Reiterin Selene, allein der Platz, den dann Selene zwischen der Morgenröte und dem Sonnengott erhalten würde, wäre doch sehr auffallend. Die flüchtige Zeichnung läßt wohl einen Zweifel daran zu, ob der Maler mit dem Bausch, den das Gewand der Flügelfigur auf der Brust bildet, den weiblichen Busen, der für die jugendliche Gestalt sehr stark wäre, gemeint hat. Es kann sehr wohl ein etwas verzeichneter Gewandbausch sein, wie er sich schwächer auch bei Helios findet. Das kurze Haar macht, mit dem der Selene verglichen, durchaus nicht den Eindruck, als gehöre es einer Frau an. Ist aber die Figur männlich, dann kann an ihrer Benennung als Phosphoros nicht gerweifelt werden und für die Reiterin bleibt dann nur der Name Eos übrig.

Zur Vergleichung mit dem Viergespann des Helios geben wir in der folgenden Abb. 1422 in größerem Maßstabe ein Zweigespann feuriger Rosse, welche über einen zu Boden gestürzten Giganten, dessen linkes Bein man unter den Pferden sieht, hinwegstürmen. Die Haltung des Vorderpferdes ist eine ganz ähnliche, wie beim Heliosgespann, ebenso auch die Befestigung des Joches an der Deichsel. Nur wird dieses nicht durch Riemen, sondern durch einen starken Pflock gehalten und seine Enden sind auf







1421 Gigantomachie des pergamonischen Altars. Holzschnitt.







1412. Gigantomachie des pergamenischen Altars: Zweigespann. (Zu Seite 1256.)





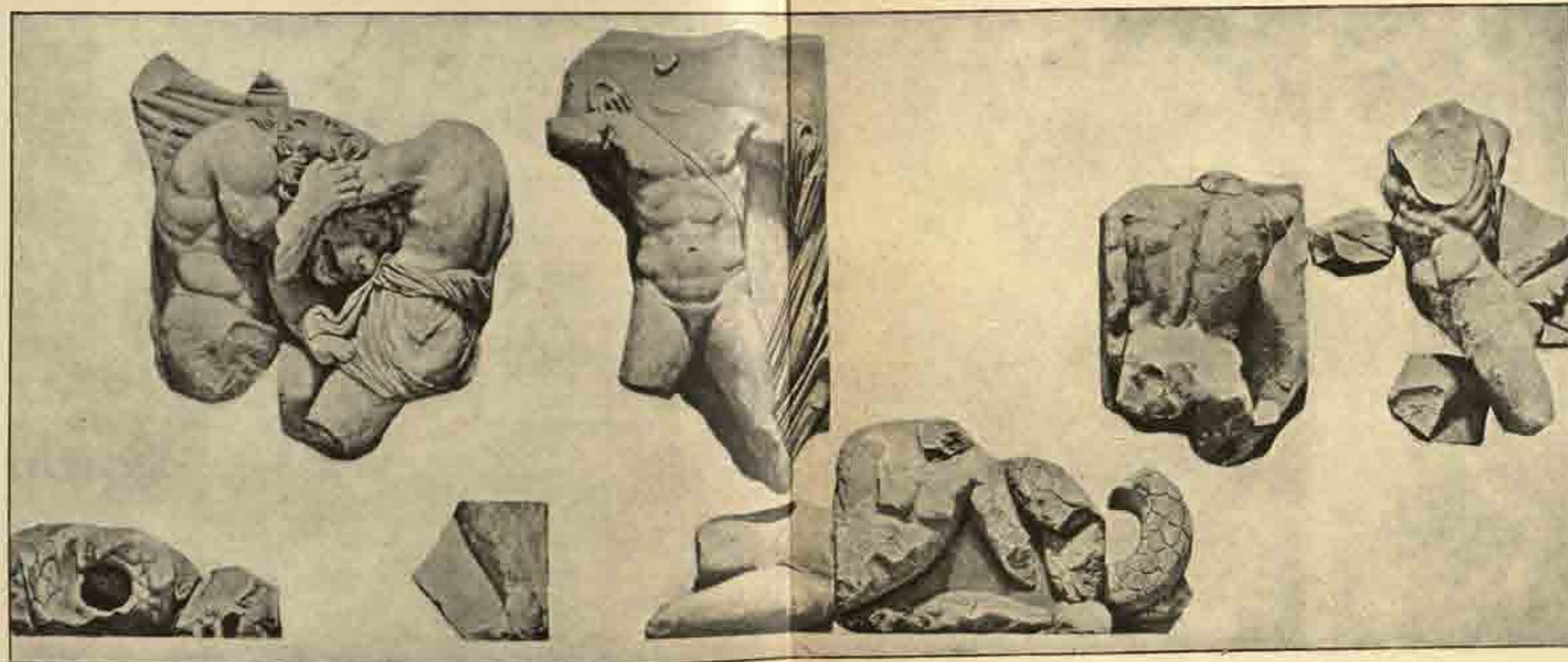
1473 Gigantomachie des pergamonischen Altars: Scene. (Zu Seite 1159.)

dem Rücken der Pferde festgebunden. Interessant ist diese Platte als ein Beispiel für die Kühnheit der Künstler, womit sie an die Lösung perspektivischer Probleme gingen. Das Joch sitzt in Wirklichkeit rechtwinklig auf der Deichsel. So aber war es im Relief nicht darstellbar, weil es, genau von der Seite gesehen, durch die Verkürzung zu einem unkenntlichen Klotz zusammengeschrunft wäre.

Deshalb wählte der Künstler seinen Standpunkt etwas hinter dem Gespann und erhielt so die Möglichkeit, das Joch in seiner Länge sichtbar zu machen. Der Versuch kann kaum als gelungen gelten, denn das Auge empfindet auch so schwerlich die Winkel als rechte; virtuos aber ist die Lösung einer Aufgabe, die der Natur des Reliefs so durchaus widerstrebt. Auf dem Wagen stand eine Figur mit vor







PROF. DR. L. SCHWABE IN BERLIN

148. Rekonstruktion der pergamenischen Altar-Gruppe.





gehaltenem, rundem Schild, der in der Seitenansicht dargestellt war — Rest vor dem Halse des hinteren Pferdes —, und flatterndem Gewand, wovon ein Stück über dem Hinterteil des Vorderpferdes. Solcher Gespanne haben sich noch mehrere erhalten. Es ist ein stehender Zug aller ausführlicheren Gigantomachie-darstellungen, daß die Hauptgötter in den Kampf fahren (Michaelis, Parthenon S. 144). Das Gespann des Zeus ist wahrscheinlich vorhanden: vier geflügelte Pferde, welche im Galopp über einen Leichenhaufen dahinjagen. Ein ähnliches muß man sich neben Athene denken.

Eine wegen ihrer weichen, vollen Formen, wegen der anmutigen Kopfwendung und wegen der ungemessen sorgfältigen Ausführung vielbewunderte Frauengestalt ist die unter Abb. 1423 abgebildete Göttin. Sie sitzt auf einem Tiere, welches für ein Pferd nicht ganz groß genug zu sein scheint und deshalb für einen Maulesel gehalten worden ist, wodurch die schon an sich wahrscheinliche Deutung der Göttin auf Selene nur noch mehr gesichert werden würde. Denn schon bei der Selene, welche die Darstellung der Aphrodite-Geburt auf dem Bathron des olympischen Zeus auf der einen Seite abschloß, herrschte über das Tier, auf dem sie ritt, ganz derselbe Zweifel und Pausanias weiß zu berichten, daß es sogar eine »einfältige« Sage gab, welche man mit Bezug auf Selene von dem Maulesel erzählte (V, 11, 8). Diese Gestalt ist in vielen Bezügen das Gegenbild zur Eos der Heliosgruppe. Sie wird vom Rücken aus gesehen, doch so, daß ihr ins Profil gewendetes Gesicht dem Beschauer sichtbar ist. Ein feingefalteltes, gegürtetes, armloses Untergewand, welches den spitzigen Nacken und die linke Schulter freiläßt, und ein den Unterkörper einhüllender Mantel bilden, wie bei Eos, die Kleidung. Als Sattel dient ihr ein zottiges Fell. Ihre Rechte war erhoben, ihre Linke ging gerade herab und stützte sich vermutlich auf den Rücken des Tieres, dessen ruhiger Gang für Selene nicht minder typisch ist, wie das Aufstützen der Hand. Im Hintergrund der Rest eines mächtigen Flügels. Ohne der Figur die Anerkennung gefälliger Anordnung und fleißiger Durcharbeitung versagen zu wollen, wird doch bemerkt werden dürfen, daß sie im ganzen etwas unlebendiges und auf äußerlichen Effekt berechnetes hat. Hart ist der Gewandsaum über dem Nacken, verzeichnet erscheint die rechte Schulter, welche an der mächtigen Linie der linken gemessen, etwas zu kurz gekommen ist, und der glatte Nacken ist zwar effektiv durch das linienreiche Gewand gehoben, aber nicht eben fein modelliert.

Abb. 1424 auf Taf. XL vereinigt eine Reihe interessanter Bruchstücke, ohne daß dieselben alle nachweislich zusammengehören. Links zunächst eine der merkwürdigsten Gruppen des Frieses. Ein Gott,

macht bis auf einen Schurz um die Lenden, würgt einen Giganten, der eine Mischgestalt aus nicht weniger als drei Elementen ist. Der Rumpf ist der eines Menschen, der Kopf der eines Löwen — auch die Unterarme sind in Löwentatzen verwandelt —, die Beine laufen in Schlangen aus, ein Mischwesen, wie es in der früheren Kunst ohne Beispiel ist, auf dem Fries aber sich noch einmal bei einem Giganten wiederholt, dessen Körper gleichfalls aus drei Elementen zusammengesetzt ist: Mensch, Schlange und Buckelochse. Die Einzelmotive fanden die Künstler vor, verarbeiteten sie aber zu selbständigen Schöpfungen, die ebenso sehr von Phantasie, wie von Gestaltungskraft zeugen. Unsere Gruppe ist den Darstellungen des Herakles, der den nemesischen Löwen würgt, nachgebildet. Der Gott hat den Löwengiganten mit dem linken Arm um den Hals gefaßt und schnürt ihm die Kehle zu, indem er ihn mit aller Macht gegen seine linke Brustseite drückt. Wie die aufrechte, aber etwas hintenüber geneigte Stellung des Gottes und die deutlich sichtbare rechte Schulter zeigt, würgte er nicht auch mit der Rechten den Gegner, sondern hatte dieselbe mit irgend einer Waffe erhoben, um den Todesstreich gegen den Nacken des Giganten zu führen (Beiger, Arch. Ztg. 1883 S. 87). Gerasio ist der löwenwürgende Herakles auf einer, wie man annimmt, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammenden Münze des Dynastes Lykkeios (a. a. O. abgebildet) dargestellt, nur daß dieser wegen des Rundes der Münze sich stärker nach vorn überbengt. Der Gigant stemmt sich mit seiner linken Tatze gegen das vorgesetzte linke Bein des Gottes, um sich der Umschnürung zu entziehen, die rechte Pranke schlägt er in den Arm desselben. Im Felde links oben Rest eines Flügels.

Mit dieser Gruppe hängt die folgende nicht zusammen. Apollo, kenntlich an den jugendlichen Formen und dem Köcher, der an einem über die Brust gehenden Bande hängt, völlig de face gestellt, hält in der weit vorgestreckten Linken den Bogen und entnimmt mit der Rechten dem Köcher eben einen neuen Pfeil, eine Gestalt, welche an Frische und lebensvollen Formen, wie an Ebenmaß der Glieder kaum ihresgleichen im Fries hat. Besonders schön und, um einen Ausdruck Winkelmanns zu gebrauchen, wie über Leben geformt, ist das linke Bein mit der sich anschließenden Brustseite. Die Linie von der Wade bis zur Achsel mit ihren feingefühlten Erhebungen und Senkungen, ihren weichen Übergängen wird man am Original nicht müde, immer wieder und wieder zu betrachten. Aber auch die übrigen Teile, so namentlich die schön modellierte Brust, stehen weit über den meisten anderen Figuren, die ihren dekorativen Zweck durch eine schematische und etwas oberflächliche Formgebung mehr oder minder deutlich verraten. Und



doch verliugnet auch diese herrliche Figur, welche in sehr deutlicher Weise an den Apoll des Belvedere (oben S. 105) erinnert, nicht ihre Zugehörigkeit zu einem Werke, bei welchem Programmo oder Geschmack die Künstler auf die Majestät der Ruhe und schlichten Natürlichkeit freiwillig verzichten ließe. Gerade ein Vergleich mit dem seiner theatralischen Pose wegen hart gefadelten Apoll des Belvedere ist in dieser Beziehung äußerst lehrreich. Dessen glatte, elegante, mark- und muskellose Körperformen kommen einem diesem lebenserfüllten Körper gegenüber fast tot und puppenhaft vor, und doch steckt selbst in diesem abgeblästen Abbild eines herrlichen Werkes noch ein Stück vom Göttlichen, welches aus dem Apoll des Frieses gänzlich gewichen scheint. Ohne Zweifel kommt dieser Eindruck von der größeren Ruhe der Bewegungen bei jenem her. Unser Apoll hat beide Arme erhoben, sehr viel mächtiger schreitet er aus, sehr viel energischer ist der Zug in den Falten seiner Chlamys, aber gerade diese gesteigerte Bewegung läßt in letzter Linie seine Gestalt weniger erhaben erscheinen, als sein schwaches Gegenbild.

Zu Füßen des Gottes, welcher, wie der Gigant vor dem Heliosgespann — der in seiner ganzen Haltung mit Apollo auffallend übereinstimmt —, aus dem Hintergrund hervorzutreten scheint, liegt ein, dem sterbenden Gallier des Kapitols einigermaßen ähnlicher Gigant, welcher sich mit der Rechten einen Pfeil aus dem linken Auge zu ziehen sucht — der Kopf hat sich später hinzugefunden —, während er mit der Linken — Rest der Hand unter der Schlange — den Körper stützt. Ein schlangenförmiger, vom Rücken aus gesehener Gigant, in der Linken ein — bis auf undeutliche Reste verlorenes — Tierfell, erhebt die Rechte zu einem Wurf oder Stoß gegen Apollo. Zwischen dieser und der folgenden Figur fehlt wiederum die Verbindung. Es ist dies ein jugendlicher, völlig nackter Krieger, welcher, die Lanze zum Stoß mit der Rechten gefaßt, zum Angriff vorstürmt. Auch von dieser Figur hat sich der behelmte Kopf später hinzugefunden, der dadurch von besonderem Interesse ist, weil bei seiner Auffindung noch deutliche Reste von Farbspuren in den Augen vorhanden waren, ein neuer Beweis für die schon oben ausgesprochene Ansicht, daß auch die Künstler der Gigantomachie auf Mitwirkung der Farbe nicht verzichten haben, trotzdem sie Vieles, was die frühere Kunst farbig anzugeben pflegte, wie Bänder, Riemenwerk, Zügel, Stäbe, Ornamente u. dergl., mit unendlicher Mühe plastisch heransarbeiteten. Es wird auf diese Frage noch einmal unten in anderem Zusammenhang zurückgekommen werden.

Eine der merkwürdigsten und durch die Vereinigung lebendigster Zeichnung, virtuoser Technik und, möchte man sagen, barocker Anordnung für die Richtung der Künstler äußerst charakteristische Gruppe

ist die unter Abb. 1425 vorgeführte. Dominierend tritt die wundervolle Gestalt des Dionysos heraus. Wir erkennen ihn an den Schafstiefeln, deren Riemenwerk und überschlagende Ränder wieder ein Beispiel staunenswerter Detailarbeit sind, an dem kurzen, nicht ganz bis zu den Knien reichenden, feingefalteten Ärmelchiton, der um die Hüften zu einem schönfallenden Bausch aufgenommen ist, an dem ägisartig um die Brust gelegten und mit einem zusammengeknöteten Riemen gegürteten Rehfell und endlich an dem langwallenden Haar, dessen Lockenringel vorn auf beide Schultern niederfallen. Um die Achsel geschlungen trägt der Gott noch einen Mantel, dessen Enden weithin im Rücken flattern. Stürmische Bewegung atmet die ganze Figur: die weit gesetzten Beine, die ausgestreckten Arme — in der Rechten wird man den Thyrsosstab voraussetzen dürfen —, die wehenden Gewänder zeigen ein unaufhaltsames Vordringen, das schon durch den bloßen Anprall den Gegner zum Wanken bringt. Und der Gott hat hierbei noch Unterstützung. Denn sein Panther, dessen Hinterbeine und Schwanz sichtbar sind, springt gleichfalls zum Angriff an und zwei Satyrn, als Diener des Gottes kleiner gebildet, drängen nicht weniger stürmisch mit vor. Von dem vordersten ist der größte Teil des Körpers sichtbar — ein zottiger Schnurr deckt die Lenden —, doch ist der im Hochrelief gearbeitete Kopf weggebrochen; von dem zweiten ist, außer dem rechten Unterarm mit Stab, am Reliefgrunde das Gesichtsprofil mit den charakteristischen Bockswarzen am Halse kenntlich. Die Bewegungen der Satyrn entsprechen genau denen des Gottes: der linke Fuß ist vor, der rechte zurückgesetzt, der linke Arm wie zur Deckung vorgestreckt, der rechte mit der Waffe versehen. So stürmen sie vor, wie eine geschlossene Phalanx, deren Reihe selbst der Panther nicht verläßt. Die drei parallel gestellten rechten Beine, des Panthers, des Gottes, des Satyrs — daß der zweite dieselbe Bewegung machte, sieht man an seinem in flachstem Relief angedeuteten Oberschenkel über der Kniekehle des ersten — machen ebenso wenig einen guten Eindruck, wie die Parallelen der rechten Arme, und finden ihre Erklärung nur in der Absicht des Künstlers, eben die Vorstellung einer in geschlossenen Kolonnen vorrückenden Truppe, deren Führer Dionysos ist, hervorzurufen. Den Gott aber zu einem Feldherrn zu machen, dafür lag für den pergamenischen Künstler ein ganz besonderer Grund vor. Daß Dionysos als Führer seiner Satyrn und Silene am Gigantenkampf teilnahm, war die gewöhnliche Vorstellung (Eurip. Cycl. 5 ff., wo Silen von sich sagt: ἀπὸ τῆς ἐνὶ μάχῃς δορὸς ἐνδεδίωξεν αὐτὸν τὸν ἀντιπρόσωπον ἑαυτοῦ ἑκείνου, ὅς τις ἐκείνου διὰ τὴν ἀντιπρόσωπον ἑαυτοῦ, die späterhin durch des Gottes indische Feldzüge noch weiter ausgestaltet wurde. Gerade



In Pergamon aber, auf dessen Burghöhe er neben Zeus und Athene am meisten verehrt wurde, trug er als Führer in der Schlacht den bezeichnenden Namen *Kabnyruuv* (Conze, Zur Topographie von Pergamon S. 9) und es dürfte kaum zu bezweifeln sein, daß dem Künstler dieser Beiname des Gottes vorschwebte, als er für seine Gruppe die wenig zweckmäßige, den Gesetzen der Reliefbildnererei durchaus widersprechende Anordnung der Figuren wählte.

Dieselbe Anordnung kehrt in der in Abb. 1426 wiedergegebenen Gruppe wieder, hier durch einen andern Umstand veranlaßt, (Von der jetzt bedeutend vervollständigten Gruppe — es hat sich links und rechts noch je eine Platte dazu gefunden! — ist eine brauchbare Photographie noch nicht veröffentlicht; der Holzschnitt, nach einer Zeichnung Otto Kullers angefertigt, ist im ersten Bericht über die Ausgrabungen publiziert). Hier ist die dreigestaltige Hekate weder in der Weise der älteren Kunst dargestellt, die sie als Einzelgestalt bildete, noch in der der späteren, in welcher sie als eine Vereinigung von drei bekleideten, mit dem Rücken an eine gemeinsame Sanie gelehnten Frauenfiguren erscheint, sondern die Künstler haben die drei Gestalten, ähnlich wie in der Dionysosgruppe so hintereinandergeschoben, daß nur die vorderste vollständig, von den beiden andern dagegen lediglich die Arme und der Kopf teilweise zu sehen sind. Auf diese Weise erhalten wir eine der überraschendsten Bildungen: drei rechte Arme, der vorderste eine Fackel zum Stofs erhebend, der mittlere eine Lanze fallend, der hinterste, in niedrigem Relief angedeutet, ein Schwert



1426 Gigantenzucht des pergamonischen Altars: Dionysosgruppe. (Zu Seite 1269.)

schwingend; zwei linke Arme, der eine den Schild tragend, der auch den zweiten verdeckt, der andre die Schwertscheide haltend; endlich drei Köpfe, vom mittleren das Gesicht — aus einem besondern Stücke mit Eisenstiften angestückt —, vom hintersten der Haarschopf kenntlich. Ob diese Extremitäten auf einem gemeinsamen Rumpf aufsitzen oder zu ihnen der Rest der Körper hinzuzudenken ist, darüber gibt das Relief nicht Aufschluß und es ist möglich, daß der Verfertiger der Gruppe sich selbst darüber nicht klar geworden ist. Denn ein so vollständiges Verschwinden der beiden hinteren Körper, wie es in letzterem Falle hier vorausgesetzt werden müßte, ist ganz unmöglich — auch hinter Dionysos

schlangenförmiger Gigant von erustem, fast edlem Gesichtsausdruck, wie er eher einem Gott als einem erdgeborenen Riesen zukommt. Man hat deshalb den Kopf, ehe er mit dem Schlangenkörper vereinigt war, für den eines Meergottes, lange sogar für den des Poseidon selbst gehalten, ein neuer Beweis, wie wenig den Künstlern an scharfer Charakterisierung gelegen war. Der Gigant erhebt gegen die Göttin mit beiden Händen einen mächtigen Felsblock, während die Schlange seines einen Beines mit ungewöhnlichem lebendigem Ausdruck in den Schild derselben beißt. Der Hund der Hekate, von welchem nichts weiter zu sehen ist, als der Kopf — wie sein Rumpf sich mit den Beinen der Hekate abgefunden hat,



1426 Gigantenschild des pergamonischen Altars. Hekategruppe. (Zu Seite 1261.)

sind Teile von den Körpern der Satyrn zu sehen — und die eigentümliche Wendung der ersten Gestalt, die weder von rechts nach links, noch von links nach rechts, sondern in den Reliefgrund hineinschreitet, läßt zwei weitere ihr im Wege stehende Figuren gleichfalls wenig passend erscheinen. Anderseits müßte eine Gestalt mit einem Rumpf, sechs Armen und drei Köpfen in der hier anscheinend versuchten Bildung schwerlich einen anderen als monströsen Eindruck machen, wenn nicht eben der Phantasie des Beschauers durch die Stellung derselben ein weiter Spielraum gelassen wäre. Man sieht, es kommt auch hier nur auf äußere Wirkung an; wie sie erreicht wird, ist für den Künstler eine Frage von untergeordneter Bedeutung.

Hekates Gegner, der auf der Abbildung bis auf das eine Schlangenein fehlt, ist ein härtiger,

ist nicht leicht zu sagen —, schlägt seine Zähne in den Oberschenkel des Giganten.

Auch die zweite Gruppe rechts ist nicht vollständig. Die aus vielen einzelnen Stücken der Hauptsache nach vollständig zusammengesetzte Artemis, eine der anmutigsten Figuren des Frieses, fehlt bis auf das rechte Bein, welches sie einem toten Giganten — auf der Abbildung fortgelassen — auf die Brust setzt. Bemerkenswert ist die wunderbar sorgfältige Ausführung aller Einzelheiten des Riemenswerkes und der Verzierungen des Schäftstiefels, hier ist die virtuoseste Technik wahrhaft verschwendet. Auch die vor dem Fuß zum Vorschein kommende linke Hand, welche dem eben erwähnten nicht sichtbaren Toten angehört, ist ein Wunder naturalistischer Ausführung. Sie ragt völlig körperlich aus dem Reliefgrund heraus, den Arm und die Verbin-



lung mit dem Rumpf muß der Beschauer sich ergänzen. Artemis trägt den gewöhnlichen kurzen Chiton und ist im Begriff einen Pfeil auf ihren Gegner, einen jugendlichen, völlig nackten Giganten von edelster Bildung, abzuschießen. Derselbe trägt einen runden Schild, dessen gorgonien-geschmückter Bügel an Sauberkeit der Ausführung einem Kameo nicht nachsteht, auf dem Kopfe einen buschigen Helm und in der Rechten ein mitsamt dem Arm verloren gegangenes Schwert. Die Schwertscheide wird an seiner linken Seite sichtbar. Es muß auffallen, daß der Gigant gegen den drohenden Pfeilschuß sich nicht besser deckt. Statt den Schild vor sich zu halten, hält er ihn zur Seite, richtet seine Augen fest auf das Gesicht der Artemis und scheint sich der Gefahr gar nicht bewußt zu werden. Es ist deshalb wohl anzunehmen, daß ein alter Zug der Gigantomachiedarstellungen vom Künstler hier benutzt ist, wonach die Götter nicht nur mit wirklichen Waffen, sondern schon durch ihre bloße Erscheinung die Erdensöhne besiegen. Vor allem ist es die Macht des Eros, der die Giganten so gut, wie die wilden Tiere, erliegen. Auf einer Vase des 5. Jahrhunderts (veröffentlicht von Heydemann, *Gigantomachie* auf einer Vase aus Altamura, Halle 1881, danach Trendelenburg, *Gigantomachie* des pergam. Altars, Berlin 1884 S. 54, vgl. denselben in der *Philol. Wochenschr.* 1882 N. 37) sehen wir unter fünf Kämpferpaaren Artemis mit dem Plektron auf einen zu Boden gesunkenen Giganten eindringen. Dieser allein trägt keinen Helm, er allein, obwohl einer so gut wie unbewaffneten Göttin gegenüberstehend, läßt sein Schwert machtlos zu Boden sinken und begnügt sich damit, derselben starr ins Angesicht zu sehen. Und ähnliches erwähnt Themistius in der Beschreibung einer ephernen Gigantomachie (XIII, 177 a p. 217 D.). »Gegen die übrigen Götter, sagt er, erheben die Giganten ihre Waffen, die einen Felstücke, die anderen Eichenstämme, andre noch anderes. Nur der dem Eros gegenübergestellte Gigant — auf der Seite der Götter kämpfen nämlich auch Eros und Aphrodite mit — ist nicht nur nicht von kühnem Mut beseelt, sondern auch seine Waffen sind ihm entfallen: gelähmt und gebannt (*παρρητικός καὶ περὶ πρηνέως*) erblt er samt den Schlangen sich freiwillig in die Niederlage. Es erinnert dieser Zug lebhaft an die Episode aus der Zerstörung Ilios, wo Menelaos mit gezücktem Schwert auf Helena eindringt, aber durch deren Liebreiz gebannt das selbe fallen läßt, eine Episode, die schon in den Metopen des Parthenon dargestellt ist.

Zwischen Artemis und ihrem Gegner sieht man einen bärtigen schlangenfäßigen Giganten von einem ähnlichen Wolfshund angefallen, wie er Hekate begleitet. Gerade so, wie er das Wild zu packen gewohnt ist, hat er den Giganten im Genick gepackt.

Durch diesen geschickten Griff macht er denselben völlig wehrlos: seine Wucht drückt dessen Kopf tief herab und würde ihn ganz zu Boden reißen, wenn der Gigant sich nicht mit seiner gegen die Erde gestemten Linken — durch den Schlangenloß verdeckt — aufrecht erhielte. Mit der Rechten greift er nach dem Kopf des Hundes und bohrt dabei den Zeigefinger tief in das rechte Auge desselben. Die Schlange des rechten Beines heftet der Hekate ins Gewand. Wie die ganze Artemisgruppe, gehört auch dieser Gigant zu den am sorgfältigsten ausgeführten Figuren des Frieses. Er ist fast völlig unversehrt erhalten, von einer Frische der Epidermis, als käme er eben aus der Werkstatt, und von einem Fleiß der Ausführung auch im Kopfe, wie er sich nicht häufig im Fries findet. Der Grund hiervon ist ein äußerlicher. Durch die tiefe Lage rückt dieser Kopf mehr in die Augennähe des Beschauers, als die der aufrecht stehenden Figuren. Deshalb wandte ihm der Künstler dieselbe Sorgfalt zu, wie den übrigen unteren Teilen des Frieses, den Schlangenleibern, Schuhen u. dergl. Bei den Köpfen, welche der Augennähe entrückt sind, nimmt man eine viel allgemeinere Formgebung wahr und man würde beispielsweise die Köpfe der Göttinnen in ziemlichem Umfang mit einander vertauschen können, ohne eine wesentliche Änderung des Gesamteindrucks der Gestalten oder gar einen fühlbaren Widerspruch zwischen Kopf und Körper herbeizuführen. Wo bei den Frauenköpfen der Versuch individueller Charakteristik gemacht ist, beschränkt er sich auf Äußerlichkeiten, wie größere oder geringere Fülle, Haartracht, Kopfschmuck und ähnliches. In den geistigen Ausdruck Abwechslung zu bringen, durch individuelle Gestaltung der Stirn, des Auges, des Mundes, der Kopfform auf das Antlitz jene Fülle von Leben zu zaubern, wie es in den Gestalten des 4. Jahrhunderts pulsiert, das haben die Künstler sich wenig angelegen sein lassen.

In den Achselhöhlen ist beim Giganten das Haar plastisch angegeben, eine Eigentümlichkeit, welche wir schon beim Giganten des Attalosanthems wahrgenommen haben. Auch der starke Haar- und Bartwuchs, der im Verein mit den buschigen Brauen vom Gesicht nur einen kleinen Teil frei läßt, erinnert an dieses Vorbild. An dem Hunde der Artemis sind alle drei Arten des Reliefs zur Verwendung gelangt: am Kopf, der völlig körperlich heraustritt, das stärkste Hochrelief, am Loß, der am Original zwischen den Beinen der Artemis sichtbar ist, das Flachrelief, am Schwanz ein Mittelding zwischen beiden, eine Art Reliefbehandlung, welche, in der früheren griechischen Kunst ohne Beispiel, an die Stillosigkeit der Barockzeit gemahnt.

Wir beschließen die Einzelbesprechung der Gigantomachie-reliefs mit dem charakteristischen Stück,



welches sich von der rechten Treppenwange erhalten hat (Abb. 1427). Ein schlangenförmiger und außerdem geflügelter Gigant erhebt in der gewohnten Weise beide Arme zu Wehr und Wurf. Um seine Schultern ist ein Tierfell in der Weise gelegt, daß nicht die zottige Außenseite, sondern die glatte Innenseite sichtbar wird, an deren Rand die Haare wie regelmäßige Franzen mit größter Sorgfalt ausgearbeitet sind. Die Absichtlichkeit der Anordnung (Brunn a. a. O. S. 11) drängt sich hier um so stärker

die Wahl eines Schlangenleibes, der gerade dazu gemacht erscheint, den Stufen der Treppe mit seinen Windungen zu folgen und die scharfen Winkelanschnitte auszufüllen. Diesen Vorteil hat sich, wie man sieht, der pergamenische Künstler entgehen lassen. Die Schlange folgt nicht nur nicht den Treppenausschnitten, sondern ihre Windungen sind mit unverkennbarer Absichtlichkeit gerade so angeordnet, daß sie mit jenen kollidieren. Die Folge davon ist, daß die auf der Abbildung unterste



1427. Gigantomachie des pergamenischen Altars: rechte Treppenwange.

auf, als jene Regelmäßigkeit der Natur des Felles widerspricht, welche sonst mit aller Treue nachgebildet ist. Der Schlangenkopf des rechten Beins wendet sich gegen einen Adler, der den obersten, schmalsten Teil der Treppenwange — sein rechter Flügel füllte den letzten Ausschnitt derselben — einnimmt. Wie bei der Zeusgruppe schlägt der Adler seine linke Krallen in den Unterkiefer der Schlange, indem er die rechte gekrümmt erhebt. An dieser Platte ist vor allem die Art der Raumerfüllung bemerkenswert. So wenig geeignet ein an einer Seite treppenartig ausgeschüttelter Raum zur Ausfüllung mit Reliefs an sich sein mag, so vorteilhaft ist dafür

Treppenstufe ein großes Stück aus dem Oberschenkel des Giganten und dem Schlangenleib herauszuschneiden, daß auch die folgende Ecke noch in letzteren etwas eindringt und das letzte Feld unter dem Flügel des Giganten von dem hier *à jour* gearbeiteten Schlangensringel gar nicht gefüllt wird. Auch der nächste, nicht mehr vorhandene Treppenabsatz muß in das Gefieder des Adlers eingeschnitten haben. Es sind dies Verstöße gegen das Gesetz der Raumerfüllung, welches recht eigentlich eine Schöpfung der griechischen Plastik schien. Man braucht nur an die aus dem Relief hervorgegangenen Giebelgruppen oder an die Isokephalie der Friesen oder an die Hochreliefs



der Metopen zu denken, um dem Gesetz der Raumerfüllung als einem überall maßgebenden zu begehnen, freilich mit einer Einschränkung. Es handelt sich bei dem Gieboldreieck gerade so gut wie beim Quadrat der Metopen um den langen, schmalen Bande des Frieses um Ausfüllung einer Fläche. Nur die Anschonung nach Höhe und Breite, nicht die Tiefe kommt bei diesen Reliefs in Betracht und nur an jene beiden Dimensionen ist das Gesetz der Raumerfüllung gebunden. Im Gigantenfries aber erachten sich die Künstler darauf nicht beschränkt, sondern behandeln die Figuren so, als ob ihnen die Entwicklung auch nach der Tiefe unbenommen wäre. So wenig sie irgend eine seitliche Einrahmung, irgend eine Scheidung der Gruppen durch ornamentale oder architektonische Zwischenglieder, ja streng genommen nicht einmal eine obere Begrenzung kennen, da einzelne Reliefeile in das Kranzgesims hineinragen, so wenig sehen sie den Reliefgrund als eine unverrückbare Grenze an, mit welcher sie bei Anlage der Figuren rechnen müßten. Diese verlieren sich in ihn hinein, treten aus ihm heraus, zwischen zwei für das Auge unverbundenen Körperteilen bildet er das ideale Bindeglied und wo nur immer es angeht, wird seine glatte, materielle Fläche dem Blick durch figurliche Elemente entzogen. Dem entsprechend kennt der Gigantenfries auch nicht die ideale Oberfläche, welche sonst im griechischen Relief die Grenze zu bilden pflegt, über welche nach außen vorspringende Reliefeile nicht hinausgehen dürfen. Der Oberschenkel eines Giganten in hockender Stellung ragt beispielsweise in seiner ganzen Länge von der Hüfte bis zum Knie unverkürzt aus dem Reliefgrund nach außen und springt in voller Körperlichkeit nicht bloß weit über seine Umgebung, sondern auch noch ein gutes Stück über die obere Sockellinie hinaus. Wie weit die pergamenischen Künstler in diesem Streben, die Tiefenwirkung des Reliefs zu erhöhen, durch Anwendung von Farbe unterstützt wurden, läßt sich heut nicht mehr ausmachen. Da aber eine, wenn auch in engen Grenzen ausgeführte Bemalung nunmehr auch für die Gigantomachie feststeht, so wird man eine dunkle Tönung des Reliefgrundes umso mehr voraussetzen dürfen, als eine solche an andern kleinasiatischen Denkmälern sich mit Sicherheit hat nachweisen lassen. Dadurch würde die von den Künstlern beabsichtigte Illusion wesentlich gesteigert worden sein.

Auch an den Reliefs der linken Treppenwange, welche bis auf unwesentliche Teile in voller Ausdehnung erhalten und oben auf dem Längenschnitt Abb. 1418 — mit den Ergänzungen — skizziert sind, läßt sich das Einschneiden der Treppenabsätze in die Darstellung deutlich verfolgen, am auffallendsten, wenigleich auf der Zeichnung nicht erkennbar, bei dem zweiten jugendlichen Giganten von oben. Dessen

Stellung ist für den ungünstigen Raum wahrhaft genial erfunden. Mit dem rechten Fuß stützt er sich gegen die äußerste Kante der neunten Stufe, mit dem linken Bein kniet er auf der sechsten, die linke Hand ruht auf der sechsten, genug, er ist so komponiert, als stürze er an dem Abhang einer Anhöhe nieder, wobei sich die für die Treppenabsätze notwendige Silhouette von selbst ergab. Doch kreuzt der Künstler absichtlich diese Anordnung, indem er den Unterschenkel des Giganten nicht oben auf der Stufe aufliegen, sondern durch dieselbe fast zur Hälfte unten abgeschnitten werden läßt. Handelte es sich um die Ausfüllung einer Friesfläche, so ständen wir hier einem Beispiel von Künstlerlaune gegenüber, die sich über ein stets beobachtetes Gesetz nur deshalb hinwegsetzt, um es nicht so zu machen, wie andre; so aber erkennen wir auch hier nur den mit äußerster Folgerichtigkeit durchgeführten Grundsatz, die körperliche Wirkung des Hochreliefs durch Nichtachtung der Flächengrenzen zu steigern.

Das Friesrelief macht eine dem plastischen Schmuck des Giebels analoge Entwicklung durch. Wie dieser mit dem Relief (Megarschatzhaus zu Olympia, Giebelreliefs der Akropolis) beginnt — Purgold in den Ber. d. arch. Ges. zu Berlin Juli 1885 —, dann zu Rundwerken fortschreitet, welche durch ihre geringe Tiefenentwicklung völlig wie Hochreliefs wirken (Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia), bis zuletzt die Figuren — freilich in beschränktem Umfang — nicht mehr bloß neben, sondern auch hintereinander treten (Westgiebel des Parthenon), ebenso sehen wir in der Gigantomachie das Hochrelief fast bis zur Wirkung von Rundwerken entwickelt. Diese Wirkung konnte freilich nur durch Aufgeben der tektonischen Bedeutung des Reliefbandes erzielt werden. Das Giebelfeld bietet dem plastischen Schmuck unter allen Umständen einen neutralen Raum, das Friesband nur so lange, als es seinen Charakter eines von außen umgelegten Streifens nicht verleugnet. Sobald es, wie bei der Gigantomachie, zu einem stützenden Gliede wird, sind seiner plastischen Verzierung bestimmte Grenzen gezogen. Das Auge fordert, daß in den Figuren oder wenigstens in der Umrahmung derselben der Gedanke des Tragens und Lastens seinen Ausdruck finde. Man hat gemeint, es sei dieser Forderung in dem Gigantenfries in der That Rechnung getragen. Die Gigantomachie sei der lebendig gewordene Grundbau, der Stereobat für die obere Säulenhalle, dessen Hochrelief an die *alla rustica* bearbeiteten Quadern eines wuchtigen Unterbaues erinnere (Brunn, Kunstgesch. Stellung d. perg. Gigant. S. 46 ff.). Diese Erklärung würde sicherlich allgemein befriedigen, wenn sie nach der Stelle, welche der Fries am Altarbau einnimmt, und nach den Verhältnissen zwischen Säulen-



hülle und Unterbau möglich wäre. Die im Verhältnis zum Unterbau sehr geringe Höhe der Säulenhalle läßt letztere eher wie eine Brustwehr, eine leichte Umrahmung der Plattform erscheinen, als wie eine lastende Tempelhalle, und der so überwältigend zum Ausdruck gebrachte »Kampf der statischen Kräfte« würde dieser geringfügigen Belastung gegenüber völlig unbegrifflich sein. Diese Säulchen konnten auf leichteren Grunde sicher ruhen. Aber auch der Platz des Frieses scheint dem Gedanken an einen Stereobat *alla rustica* wenig Vorschub zu leisten. Dazu müßte er doch wohl tiefer am Boden sitzen und nicht selbst durch einen Stufenbau und einen seiner eigenen Höhe fast gleichkommenden Sockel emporgehoben sein. Diese Anordnung zeigt, daß dem Architekten der Fries die Hauptsache beim ganzen Altarbau war, und wenn sich für eine so starke Betonung eines sonst untergeordneten Baugliedes weder eine strukturelle Begründung noch eine entsprechende Parallele finden läßt, so beweist das eben nur, daß dieser Altarbau für uns ein einzig dastehendes Denkmal einer nicht sehr skrupulösen Zeit ist, und seine Erbauer dem Figurenschmack und seiner Wirkung alle andern Rücksichten untergeordnet haben. Der Unterbau trägt den Opferaltar. Dieser wird über die Erde emporgehoben, damit der Rauch frei aufsteige zu den Wohnungen der Götter, die vom Berge zu Bergen hindüßerschreiten. Aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Athem erstickter Titanen, gleich Opfergerüchen, ein leichtes Gewölke. In diese Tiefe thun wir bei der Gigantomachie einen Blick.

Bei einer Länge von rund 400 und einer Höhe von reichlich sieben Fuß hatte der Gigantenfries einen Flächeninhalt von nahezu 3000 Quadratfuß. Der Partienonfries hat zwar ca. 520 Fuß Länge, aber nur drei Fuß Höhe, bleibt also im Flächeninhalt um beinahe die Hälfte hinter jenem zurück. Um diesen gewaltigen Raum zu füllen, mußten die pergamenischen Künstler, welche sich der beabsichtigten Wirkung wegen der »gesperrten Schrift« des Mausoleums und anderer Frieße nicht bedienen konnten, ein Götterheer aufbieten, wie es unseres Wissens bisher die bildende Kunst nicht angeboten hatte. So überaus zahlreich gerade die Gigantomachie darstellungen aus allen Epochen der griechischen Plastik und Malerei sind, in der Regel beschränken sie sich auf die Hauptgötter des Olymp und Herakles. Damit aber konnten unsere Künstler nicht auskommen. Sie mußten auch zu den niederen Wesen der Götterwelt, auch zu abgelegenen Gestalten derselben greifen. Es ist eine stattliche Zahl von Gottheiten, die selbst der heutige träumerhafte Zustand des Frieses noch erkennen oder aus Inschriften entnehmen läßt. Mit Sicherheit werden an ihrer Erscheinung erkannt Zeus, Athene, Nike, Apollo und Artemis, Helios,

Dionysos mit den Satyren, Hekate, Kybele, mit Wahrscheinlichkeit Eos, Selene, Hera, Boreas, ein Kabir. Hierzu kommen aus Inschriften an bekannten Gottheiten nicht weniger als fünf Meerwesen: Okeanos, Poseidon, Amphitrite, Nereus und Triton, sodann Ares, Aphrodite und Leto, an weniger geläufigen Themis, Dione, Eryx und Asteria, die Schwester der Leto und Mutter der Hekate. Gerade die letzten Namen zeigen, bis zu welchen Gestalten die Künstler sich versteigen mußten, um den Anforderungen des Raumes gerecht zu werden, wie sie Himmel, Erde und Meer abtauchen mußten, um in ihrem Götterheer keine Lücken zu lassen. Und alle diese zahlreichen Kämpfer und Kämpferinnen mußten, so friedlich auch sonst ihre Wirksamkeit sein mochte, bewaffnet sein. Das erforderte ein ungeheures Arsenal. Zwar gehen die Attribute der Götter schon vieles her. Außer den eigentlichen Waffen wie Schwert und Lanze, Regen und Keule, helfen sich darunter Dreieck, Thyrsos, Scepter, Blitz, Hammer, Fackel und ähnliche vortrefflich als solche verwenden; aber das ganze Heer damit auszustatten, waren ihrer immer noch nicht genug. Deshalb mußten die Künstler, wo es ging, neue Waffen erfinden — bei gewissen Lanzen und Schwertern meint man Anklänge an gallische Waffen zu finden —, oder aber die gleichen bei mehr als einer Figur verwenden. Von jenen soll nur eine wegen ihrer Seltsamkeit und wegen des Interesses, das sich an ihre Trägerin knüpft, erwähnt werden: eine Hydria, um deren Bauch sich eine kleine lebendige Schlange ringelt (abgeb. Arch. Ztg. 1884 S. 213). Eine Göttin mit Kopfschleier, Binden (*στρώματα*) im Haar, Überschlageschiton und fest über die Brust gelegtem Mantel schleudert dieselbe auf einen vor ihr auf Knie gestürzten Giganten. Dieser sucht sich mit einem Schilde gegen den Wurf zu decken, die Göttin aber hat den oberen Schildrand mit der Linken gefaßt, um ihn herabzureißen und ihrem Geschoße freie Bahn zu schaffen. Eine große Schlange unterstützt den Angriff der Göttin. Trotz dieser charakteristischen Situation hat sich bisher eine nach allen Seiten befriedigende Deutung der »Schlangentopferin« nicht finden lassen. Festgestellt ist nur, daß das von einer Schlange umwundene Gefäß in mehreren Kulturen, z. B. der Ials, der Dioskuren, der Heilgötter, vorkommt (Puchstein, Arch. Ztg. a. a. O.), Kulte, in welchen Geheimdienst eine hervorragende Rolle spielt, so daß das Schlangengefäß als ein Gegenstück zur *cista mystica* des Dionysoskultus gefaßt werden darf. Auf einem Diptychon (Müller-Wieseler II, 61, 792) ist dasselbe mit einer solchen *cista* zusammen einer Hygieia als Attribut beigegeben und es ist bei dem großen Ansehen, dessen sich der Kult der Heilgötter in Pergamon erfreute, noch immer das wahrscheinlichste, daß auch die Schlangen-



topfwerferin diesem Kreise angehört. Dann wird sie wegen ihrer matronalen Erscheinung als Epione, Gemahlin des Asklepios, zu fassen sein (Trendelenburg, *Wochenschr.* f. Philol. 1885 N. 30, Roscher, *Jahrb. f. Philol.* 1886 S. 225 ff.).

Bei dem ganz feststehenden System von Attributen, welches die griechische Kunst für die Göttergestalten ausgebildet hatte, mußte übrigens sowohl die Hinzufügung außergewöhnlicher, wie die mehrfache Wiederholung der bekannten Abzeichen Undeutlichkeit und Verwirrung im Gefolge haben. Wenn mehr als eine Göttin Schild und Lanze, Bogen, Fackel u. dergl. trug, hörten diese Attribute auf, sichere Erkennungszeichen zu sein, und nur die Inschriften konnten den Beschauer darüber belehren, welche bestimmte Gottheit sich der Künstler unter der Bogenspannerin, der Fackelträgerin gedacht hat. Deshalb ist die Einzeldeutung heute, wo die Inschriften fehlen oder doch von den zugehörigen Figuren getrennt sind, durch die Fülle ähnlich charakterisierter Gestalten außerordentlich erschwert, zumal die Künstler auch mit den für bestimmte Gottheiten feststehenden Attributen allem Anschein nach sehr willkürlich umgegangen sind. Kybele z. B. trägt Bogen und Köcher, und wer mag sagen, wie viel anderen Gottheiten ihre gewöhnlichen Attribute durch die für den Kampf nötigen Waffen genommen sind. Da nun auch, wie bemerkt, eine individuellere Charakterisierung der Götter und Göttinnen in der Formgebung des Körpers und Gesichtes meist nicht angestrebt wurde und bei der großen Zahl dieser Wesen auch schwerlich angestrebt werden konnte, so fehlte für deren Bestimmung jede sichere Grundlage, und das unkünstlerische Auskunftsmittel, in den Inschriften den letzten und oft gewis einzigen Schlüssel zur Lösung zu geben, war durchaus geboten. So trifft die Plastik in ihrer Entwicklung an einem ihrer Endpunkte mit ihrem Ausgangspunkt zusammen. Auf archaischen Reliefs vermitteln, wie auf archaischen Vasen, Inschriften das Verständnis der Darstellungen. Die Zeit der vollendeten Kunst sieht im Bewußtsein ihrer Kraft von diesem Hilfsmittel ab; die Diadochenzeit kommt wieder darauf zurück. Anfang und Ende der Kunstentwicklung treffen darin zusammen, und zwar aus gleicher Ursache. Beidemal fürchten die Künstler nicht verstanden zu werden, jene, weil sie ihrer Kunst zu wenig, diese, weil sie ihr zu viel zutrauen.

Wenn so die Deutung der einzelnen Figur aus sich selbst heraus in vielen Fällen zweifelhaft bleiben muß, so läßt sich für das Verständnis derselben mancher Aufschluß erwarten, wenn es gelingt, ihren ursprünglichen Platz am Altarbau nachzuweisen. Es hat sich nämlich schon jetzt die Beobachtung machen lassen, daß verwandte Wesen am Fries zusammengruppiert waren. So erscheinen zu

beiden Seiten der Südostecke Lichtgottheiten, unter ihnen Artemis und Hekate, jede von ihrem Hunde begleitet. Wir zählen drei solcher Hunde, je einen bei Artemis und Hekate auf der Ost-, den dritten, gleichfalls bei einer Göttin, auf der Südseite. So bilden die drei gleichen Tiere schon äußerlich ein Band zwischen den Gruppen auf der Ost- und auf der Südseite. Ganz ähnlich werden an der Südwestecke die Gruppen durch drei Löwen als zusammengehörig charakterisiert. Hier nimmt auf der Westseite eine nach links schreitende Göttin den Eckplatz ein, vor welcher ein Löwe gegen einen nach hinten übergefallenen Giganten ansprengt. Auf der Südseite aber bildet die imposante Gestalt der auf einem Löwen reitenden Rhea-Kybele mit ihren Begleitern den Abschluß, eine Gruppe, welche gleich der Zeus- und Athenagruppe vor den übrigen Mitkämpfern besonders ausgezeichnet ist. Schon die Ausdehnung, welche die auf dem Löwen mehr liegende als sitzende Göttin einnimmt, ist gegenüber dem sonst im Fries beliebten Zusammendrängen der Figuren eine ungewöhnliche. Noch mehr aber wird die Figur durch ihre Begleiter herausgehoben: einen Adler, dessen Blitz durch Umwinden mit heiligen Binden ausgezeichnet ist, eine Göttin und einen hammerschwingenden Mann (nicht unwahrscheinlich als ein Kabir angesprochen), welche beide dem Löwen voranstürmen. Die bedeutsame Betonung der Gruppe entspricht den engen Beziehungen zwischen Pergamon und Pessinus, dem Hauptsitze des Kybelekultus, und dem großen Ansehen, das die Göttermutter auch in Pergamon selbst genoß. Ein dritter Löwe sitzt neben einer langgeockten, die Lanze schwingenden Göttin her und zermalmt mit den Zähnen den linken Arm eines gestürzten Giganten, dem er seine Pranken in Schulter und Schenkel schlägt. Auch diese Gruppe gehört zweifellos an die Südwestecke, wenngleich sie an die oben beschriebenen nicht unmittelbar anschließt. Endlich bietet auf der Treppenseite des Altars die linke Treppenwange (s. oben den Längsschnitt Abb. 1418) und die linke Frontseite — von der Nordwestecke bis zur Treppe — ein drittes Beispiel zusammengruppiert verwandter Gottheiten. Hier sind es Seewesen. Sie beginnen an der Nordwestecke mit einer tritonartigen Gestalt (menschlicher Oberkörper auf einem Pferdeleib, der in Fischform ausläuft), dann folgt — durch die Inschrift auf dem zugehörigen Gesimsstück sicher gestellt — Amphitrite, ferner — auf der Treppenwange — Nereus, gleichfalls inschriftlich gesichert, mit einer Kapuze von Fischhaut, endlich wieder eine Göttin, welche durch ihre aus Fischhaut und Seegewächsen gefertigten Stiefel gleichfalls dem Kreise der Seewesen zugewiesen wird. Ob das folgende Kämpferpaar, der mit einer Exomis bekleidete Mann (Poseidon?



Hephaistos?) und die keulenschwingende Frau auch noch zu den Sieggöttern gehören, ist zweifelhaft.

Nach diesen Beispielen läßt sich annehmen, daß das Prinzip, Verwandtes zusammenzustellen, mehr oder weniger streng im ganzen Fries festgehalten ist. Die Deutung der Einzelfiguren wird also stets die umgebenden Gruppen mit berücksichtigen müssen, auch wenn beim Fehlen aller trennenden Glieder es oftmals ungewiß bleiben muß, wo die eine Reihe aufhört, die andre anfängt. Außer den erwähnten Fällen ist bisher mit Wahrscheinlichkeit der Platz gefunden für die Zeus- und Athenagruppe auf der Ost-, für die Dionysosplatte auf der Westseite (Ecke rechts an der Treppe auf der Frontseite). Auch die Nordostecke scheint in einer längeren Folge von Platten erhalten zu sein.

Viel ungebundener, als bei den Göttern, deren Gestalten und Attribute im wesentlichen gegeben waren, konnten die Künstler ihre Phantasie bei Bildung der Giganten walten lassen. Von der edelsten Menschengestalt, die eines Gottes würdig wäre, bis zum widerwärtigsten Ungeheuer, haben sie die ganze Stufenleiter menschlicher und mischgestaltiger Wesen durchlaufen und mit vollendeter Virtuosität eine Reihe von überraschenden, wenn auch nicht selten barocken Gestalten geschaffen. Die Variationen, in denen sie das Grundthema einer aus Mensch und Tier gemischten Bildung abwandeln, sind meist etwas äußerlicher Art, die Elemente, die sie verwenden, sind nicht eben neu, immerhin aber zeugen diese Mischwesen von ungewöhnlicher Gestaltungskraft und künstlerischem, seiner Wirkung stets sicherem Takt. Ob die einfachste Art der mischgestaltigen Giganten, ein Menschenleib, dessen Beine in Schlangen auslaufen, eine Neuschöpfung der pergamenischen Künstler oder eine ältere Bildung ist, darüber ist bisher, obwohl vieles für das letztere spricht (Kuhnert in Roschers mythologischem Lexikon unter Giganten), eine sichere Entscheidung nicht getroffen. Die mit dem Gigantenfries so vielfach sich berührenden Reliefs aus dem Athenatempel zu Priene (Proben bei Overbeck, Plastik II, Fig. 116), in welchen man einen Anhalt zur Entscheidung dieser Frage zu haben glaubte, weil sie aus einem sicher vor 323 entstandenen Bauwerk herrühren, haben sich als nicht zum Tempelfries, also auch nicht zu dem chronologisch feststehenden Bau gehörig erwiesen (Walters, Jahrbuch d. arch. Instit. I, 56 ff.). Wenn sie aber zu dem Schmuck des Tempelinnern gehören, ist ihre Priorität vor dem Gigantenfries durch die Weihinschrift (Dittenberger, Sylloge 117) nicht mitbezogen, denn das Innere der Cella hat in späterer Zeit manche Umwandlungen erfahren (Furtwängler, Arch. Ztg. 1881 S. 308). Aus stilistischen Gründen aber auf ein Früher oder Später zu schließen, ist gerade bei Werken der hellenistischen Periode sehr

misslich, weil hier die Kontinuität der Entwicklung aufgehört hat oder wenigstens nicht mehr nachweisbar ist. So wenig also bisher die Abhängigkeit der Reliefs von Priene vom Gigantenfries überzeugend nachgewiesen ist, denn der weniger schwungvolle Vortrag, die größere Einfachheit und natürlichere Haltung der Figuren — z. B. bei der Kybele — sprechen unseres Erachtens eher für ein höheres Alter derselben, so wenig ist doch auch das Umgekehrte zu beweisen und das Wahrscheinlichste bleibt die Annahme, daß beide auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Aber auch wenn die pergamenischen Künstler schlangenfüßige Giganten noch nicht vorgefunden haben sollten, kann doch von einer wirklichen Neuschöpfung nicht die Rede sein. Denn in dem schlangenfüßigen Kekrops (s. oben S. 492) und in den sog. Typhoeusdarstellungen schwarzfiguriger Vasen (von Kuhnert a. a. O. als Giganten bezeichnet) lagen so ähnliche Bildungen vor, daß es nur geringer Modifikationen bedurfte, um sie als Giganten zu verwenden.

Bei den Schlangenfüßlern erreichen die Künstler dadurch Abwechslung, daß sie die Beine bald von den Hüften, bald von den Knien an in den Schlangent Leib übergehen lassen und den Übergang bald durch spitze, flossenähnliche Gebilde verdecken, bald ohne Hülle lassen. Bieweil treten, um das Übermenschliche zu steigern, zu den Schlangenfüßern noch Flügel, die sich auch bei ganz menschlich gebildeten Giganten finden. Auch hier wissen die Künstler mannigfaltig zu variieren. Bald sind es einfache, bald Doppel Flügel, bald bloße Federn, bald ein Gemisch von Federn und Elementen von Seetieren oder Seepflanzen, die einen äußerst phantastischen Eindruck machen. Den Gipfel endlich bilden wirkliche Monstra, wie der schon erwähnte Gigant mit Löwenkopf und Tatzen, und der mit dem Stiernacken und dem Fetteibe. Die letzte Ausgrabungsperiode hat wohl die barockste Mischbildung dieser Art ans Licht gebracht: einen im übrigen ganz menschlich gestalteten Giganten mit Flügeln, Vogelkrallen an Händen und Füßen und einer Schlange als Schwanz.

So wird das Auge von immer überraschenderen, immer phantastischeren Wesen getroffen, ein Mittel, welches den Künstlern notwendig erschien, um den Beschauer durch das stete Einerlei der Kampfszenen nicht zu ermüden. Ob dies Mittel seinen Zweck erreicht hat, ist sehr fraglich. Wie rauschende Musik, auch wenn sie noch so sehr durch geniale Einfälle gewürzt ist, auf die Dauer abspannt und ermüdet, so auch ein Bildwerk, das gleich von vornherein alle Sinne gefangen nimmt, die Aufmerksamkeit aufs höchste spannt, sich in Reizmitteln, das Interesse zu erregen, überbietet. Die einzelne Figur, die einzelne Gruppe wird Bewunderung, vielleicht Freude erregen, die Überfülle aber stumpft ab und der Gesamteindruck



bleibt um so weniger erfreulich, je mehr der Beschauer inne wird, daß dem Werke schließlich doch das Beste, wahrhaft künstlerische Erfindung, abgeht. So groß die Fähigkeit der Künstler ist, allerhand gegebene Elemente zu bunten, anziehenden Gestalten zu verbinden, so gering ist der Vorrat wirklich künstlerischer Motive, über welchen sie verfügen. Eine Stellung, die ihnen gefällig ist, wiederholen sie ohne Scheu immer wieder. Dem Motiv, daß eine Figur aus dem Hintergrund über einen Gefallenen hinweg hervortritt, begegnen wir schon in den wenigen oben gegebenen Proben dreimal: bei Apollo, dem Giganten vor Helios und bei Zeus; nicht weniger oft findet es sich auf andern Teilen des Frieses verwendet. Noch häufiger treffen wir Gestalten, die ihren Gegner im Haar gepackt haben, ihm einen Fuß auf den Schlangenleib setzen, oder eine Fackel oder Lanze zum Stoß erheben. Auch das reizende Motiv des Adlers, der eine Schlange krallt, wird durch öfteres Wiederholen seiner Wirkung beraubt. Völlig zur Manier endlich ist das Aufschlagen des Gewandes unmittelbar über den Füßen geworden, das durch nichts anders motiviert ist, als durch die Absicht, das schön verzierte Schuhwerk sichtbar zu machen. Dergleichen Wiederholungen werden auf die Dauer um so auffallender und lästiger, je schöner und wirkungsvoller das Motiv an sich ist, und wenn irgend etwas die große Kluft ermessen läßt, die zwischen dem Gesamteindruck des Mausoleums oder gar des Parthenonfrieses und unserer Gigantomachie besteht, so ist es neben der Fülle der Motive der sparsame Gebrauch, der dort von dem Überwältigten, Ungewöhnlichen gemacht wird.

Schon fühlbar ist die veränderte Kunst- und Geschmacksrichtung des Gigantenfrieses auch gegenüber den Skulpturen aus der Zeit des Attalos. Gemeinsam ist ihnen die Richtung auf das Pathetische. Das körperliche Leiden nimmt hier wie dort einen breiten Raum ein, aber während es bei den Gallierfiguren ins Rührende gemildert, ist es hier ins Grausige gesteigert, das allerdings auf der einen Seite hart ans Rohe, auf der anderen hart ans Burleske streift. Eine Göttin tritt dem tot hingestreckten Gegner ins Gesicht, eine andre sehr jugendliche, deren schwere Schaffstiefel wenig zu ihren leichten Schwingen passen wollen (Iris?), sticht mit einer Überlegung, die einem Chirurgen Ehre machen würde, ihre Lanze von oben dem Giganten genau in die Karotis, eine dritte fährt mit ihrer Fackel dem Giganten gerade ins Gesicht, daß er laut aufschreit. Daß ein Pfeil gerade ins Auge trifft, daß der eine Gegner der Artemis ihrem Hund seinen Finger ins Auge bohrt, daß das Fettaungetum mit dem Schwerte abgefangen wird, wie ein Eber, daß der Blitz des Zeus den Oberschenkel des Giganten so durchbohrt, daß seine Zinken unten wieder herauskommen, daß

man dem Löwen, der den Arm des Gestürzten zer-malmt, von vorn in den Rücken sieht, alles das sind Züge einer Geschmacksrichtung, die an stärkere Würzen gewöhnt ist, als es, nach den erhaltenen Werken zu urteilen, die Zeit des Attalos war. Und der gleichen Steigerung und Vergrößerung begegnen wir in den Bewegungen, in der Formgebung, in der Charakteristik. Die Figuren sind bis an die äußerste Grenze ihrer Kraft angespannt, die gleiche Aufregung, die gleiche Leidenschaftlichkeit hat sich aller, ob Gott, ob Gigant, bemächtigt. Dadurch werden die Stellungen bis zum Gezwungenen gesteigert, die schwingvollen Bewegungen erhalten einen Beigeschmack vom Theatralischen, die Sprache der Gebärden vom Rhetorischen, das Pathetische vom Pathologischen, die Kunst der Formgebung vom Virtuosen. Und darauf beruht es, daß der Eindruck des Ganzen ein wesentlich äußerlicher bleibt, daß, wenn das erste Staunen vorüber und die bezaubernde Wirkung des lebendig gewordenen Marmors verwunden ist, der Beschauer je länger, desto mehr die Leere empfindet, über welche bei Mangel an wirklichen Gedanken auch die virtuoseste Handhabung aller äußeren Mittel nicht hinwegtauschen kann.

So ist uns in der Gigantomachie des pergamenischen Altars ein Werk erhalten, welches, an den höchsten Schöpfungen der griechischen Plastik gemessen, zwar starke Spuren vom Niedergange des reinen Geschmacks und eine merkliche Abnahme des Gefühls für das Edle und Einfache zeigt, aber als Monumentalwerk ersten Ranges und als technische und dekorative Leistung uns einen ganz neuen und überraschenden Einblick in den Entwicklungsgang der griechischen Plastik thun läßt. Wir haben uns bei seiner Besprechung wiederholt des Ausdruckes »barock« bedient und möchten, um nicht mißverstanden zu werden, darauf hinweisen, daß uns dabei als eine Parallele aus der modernen Barockskulptur Werke, wie etwa der große Kurfürst auf der Langen Brücke zu Berlin, vorgeschwebt haben. Heute betrachten wir die Kunstentwicklung eines Volkes, nach einem geläufigen Bilde, nicht mehr als ein Aufsteigen zu einer Höhe und ein Herabsteigen von derselben, sondern wir erblicken darin mehrere Höhen neben- und hintereinander, deren jede für sich einen selbständigen Markstein bildet, dessen Bedeutung zunächst nur an seiner eigenen Zeit geprüft, aus seiner eigenen Zeit heraus verstanden werden soll. Halten wir dieses fest, so haben wir in der That in der Gigantomachie eine »neue Kunstepoche« gefunden, die von den vorhergehenden, wie von den folgenden durch scharfe, charakteristische Merkmale geschieden ist.

#### Der kleine Fries.

Der kleinere der beiden Altarfrieses befindet sich gegenwärtig (Oktober 1886) noch in den Magazinen



des Berliner Museums, um, so weit es möglich sein wird, wieder zusammengesetzt zu werden. Bisher sind nur ganz wenige Stücke daraus veröffentlicht, welche wir nach den Abbildungen bei Overbeck (Plastik II Fig. 133) mit Weglassung eines unbedeutenden Fragmentes hier beifügen. Auf Abb. 1428 sehen wir unter einer Platane (Blatt am Stamm links oben) die durch Löwenfell, Keule und gewaltige Muskulatur deutlich charakterisierte Gestalt des Herakles. Das linke Bein über das rechte geschlagen (das Original ist jetzt vollständiger als die Zeichnung) stützt er die Keule auf einen — in der Zeichnung, wo die Oberfläche fälschlich wie beschädigt erscheint, nicht deutlich wiedergegeben — Fels und lehnt sich



1428 Telephofries des pergamenischen Altars: Herakles und Telephos.

mit der linken Achselhöhle auf deren von der Rechten bedeckte Spitze. Sein Blick ruhte augenscheinlich auf einer Gruppe am Fuße des Felsens, wo ein Kind im Begriff ist, sich an die Euter eines Tieres zu legen, das im Original als zum Katzengeschlecht gehörig (Löwin?) erkennbar ist. Diese Gruppe ist mit einer gleich zu erwähnenden Abweichung aus Darstellungen auf Wandgemälden und Münzen bekannt und wurde schon bei Auffindung dieser Platte richtig als Herakles und Telephos gedeutet. Herakles hatte Auge, die Tochter des Königs Aleos von Tegea in Arkadian, welche Priesterin der Athena Alea war, im Rausche geschwängert, und diese den Telephos geboren. Um den Frevel zu sühnen, wurde das Kind, nach der in Pergamon geläufigen Version der Sage, im nahen Jungfrauenbegräbe (Παρθένων σπήσιον) ausgesetzt und dort von einer Heklin

gesaugt. So zeigten den Vorgang pergamenische Münzen (Arch. Ztg. 1882 S. 264). Immer ist es eine Hirschkuh, die das Kind säugt, nie, wie auf dem Relief, eine Löwin. Diese Abweichung entzieht sich vorderhand einer Erklärung. Jein auf dem bekannten pompejanischen Wandgemälde (Helbig 1143) ist der Löwe, wie der Adler, nach der gewifs richtigen Erklärung von Otto Jahn nur deshalb zugesetzt, um das Wunder der Erhaltung des Knabchens in dem von Rantitieren bevölkerten Felsengebirge nur um so eindringlicher zu betonen. Möglich wäre es, daß hierdurch Telephos, welchen die Mutter von allen Herakliden *αἰώρα φαύρα φρεσὶ τοῦ κορπί* (Paus. X, 28, 8), als ein *λόωνος* *αἰώρας* bezeichnet werden sollte, eine Bezeichnung, die vielen Helden geworden ist.

An Auge vollzog der Vater die aus der Danaesage bekannte Strafe: er liefs sie in eine Lade geschlossen den Meereswellen preisgeben. Auch diese Scene ist im Fries dargestellt. Eine felsige Gegend bildet in ganz malerischer Weise den Hintergrund. Vier Männer sind damit beschäftigt, eine längliche Lade mit Deckel, welche einem kleinen Schiffe nicht unähnlich ist, herzustellen. Der eine sägt, der zweite hantiert mit einem Drillbohrer, der dritte arbeitet mit einer Axt, der vierte schlägt mit einem Hammer auf ein Stemmeisen. Links von dieser Gruppe steht in langem Gewande mit Gürtel und Schwertriemen eine männliche Figur — zum größten Teil weggebrochen —, welche der Arbeit zuschaut. Im Hintergrunde sitzt ganz verhüllt, auch das Hinterhaupt mit einem Schleier bedeckt, Auge vornüber gebeugt, mit der Linken das Kinn stützend, ein sprechendes Bild tiefer Trauer. Vor ihr stehen zwei Dienerinnen mit Gerät. Bemerkenswert ist, daß der kleine Telephos hier nicht gegenwärtig ist, also nicht Mutter und Kind zusammen ausgesetzt worden, wie Hekattus erzählt und Euripides gedichtet hatte, sondern die Mutter allein in die Lade geschlossen werden soll. Auch dies war ein Zug pergamenischer Lokalsage, wie eine Münze der pergamenischen Hafenstadt Elais beweist, auf welcher der Kasten gleichfalls mit Auge allein dargestellt ist, den vier Fischer in einem Netz an der Mündung des Kaikos an das Land gezogen und soeben geöffnet haben (Marx, Mitteil. d. athen. Inst. X, 21). Die matronale Verhüllung der Auge findet, wenn sie nicht eine Hindeutung auf die Athiopriesterin ist, ihre Erklärung darin, daß dieselbe als eine dem Tod Geweihte dem Gott der Unterwelt vermahlt gedacht wird. Deshalb werden auch Gegenstände zur Ausstattung des Grabes, denn ein solches ist die Lade, herbeigebracht, ein Zug, der auf Bildwerken vielfach bei Aussetzungen von Frauen, z. B. der Andromeda, vorkommt (Annali 1872 p. 116 ff.).

Auge findet bei dem Myserkönig Teuthiras gastfreundliche Aufnahme und wird nach Hygin. fab. 99



seine Pflögetochter. Telephos aber wächst in Arkadien auf und kommt auf Weisung des Orakels, welches er über seine Mutter befragt, als Jüngling nach Mysien (Belege bei Roscher; Lexikon der griech. u. röm. Mythol. unter »Auge«). Hier verspricht ihm Tenthras die Nachfolge in der Herrschaft und seine Pflögetochter Auge zur Frau, wenn er ihn gegen den Aphariden Idas, der ihn vom Thron stoßen wolle, Beistand leistet. Der Feind wird besiegt und Auge von Tenthras dem Telephos zugeführt. Auf Telephos' Landung in Mysien, seine Begrüßung durch Tenthras, seinen Auszug zum Kampf und seine beabsichtigte Verbindung mit Auge scheinen sich mehrere Szenen des Frieses zu beziehen. So sehen wir ein großes Schiff dargestellt, von dessen Treppe herab ähnlich wie auf der Ficorinischen Cista (oben S. 454 Abb. 501) ein Mann ans Land steigt, ein anderer trägt auf dem Rücken einen schweren, in ein zottiges Fell eingewickelten Ballen aus dem Schiffe, ein dritter scheint mit einem Ruder das Schiff gegen das Ufer zu drücken. Weiterhin finden wir zwei Männer mit Gefolge, welche sich einander die Rechte zur Begrüßung reichen. Dann folgt Rüstung und Kampf. Ein geharnischter Krieger legt sich mit Hilfe einer Frau den Schild an, eine zweite bringt Helm und Lanze herbei. Vom stattgehabten Kampf zeugt die mit Haufen dicht übereinander gefürnter Leichen bedeckte Wahlstatt: Männer sind beschäftigt, den Gefallenen die Waffen anzuziehen. Aber dem Kampf folgt der Lohn. Vor einem altertümlich strengen Gotterbilde (Hera? Aphrodite?) auf hohem, breitem Rathron und umrahmt von einer auf dem Friesse mehrfach vorkommenden Nischendekoration wird Auge, bräutlich gekleidet und verschleiert, von dem hinter ihr schreitenden Tenthras geleitet, der ihren linken Arm leise von unten mit seiner Rechten stützt. Er trägt Chlamys, Stiefel und Scepter. Sehr schön ist die Haltung Auges, welche, schamhaft das Haupt neigend, zögernden Schrittes vorwärts geht und mit jener schon aus Homer bekannten Gebärde stichtiger Frauen den Kopfschleier in der Höhe der Wangen mit der Rechten faßt (*ἀντα παρειῶν σκουένη λιπαρά κρήνηνα* v. 324 u. 5). Die linke Hälfte der Szene mit Telephos folgt. Ein Gastmahl scheint die Hochzeitsfeier zu beschließen. Auf einer Kline sitzen drei Männer, der mittlere von ihnen, durch den Ehrenplatz und das Scepter ausgezeichnet, ist offenbar Tenthras. Ihnen gegenüber sitzt auf einer zweiten Kline eine Frau (Auge) im Schleier neben einem harten Mann (Telephos), dem sie ihr Gesicht zuwendet. Im Hintergrunde ein Doryphoros. Links wird die Szene durch einen Weinschenk, in der erlobenen Rechten den Krug, in der Linken die Schale, rechts durch einen Diener mit einer Fruchtstichsel abgeschlossen: eine der wenigen, wenn nicht die einzige Szene, welche, von einzelnen Bräuen und

kleineren Lücken abgesehen, ganz vollständig erhalten ist.

Als nun Auge von Telephos ins Brautgemach geleitet ist, will sie sich, wie Hygin. fab. 100 nach einer Tragödie weiter erzählt, des Herakles eingedenk, dem Sterblichen nicht hingeben und rückt das Schwert gegen den eigenen Sohn. Da aber erhebt sich eine ungeheure Schlange zwischen beiden und nun erfolgt die Erkennung zwischen Mutter und Sohn. Auch diese Scene finden wir auf dem Friesse, wenngleich mit einer bemerkenswerten Abweichung. Unmittelbar anschließend an das oben beschriebene Hochzeitsmahl sehen wir das Brautgemach dargestellt, durch einen weiten Vorhang im Hintergrunde abgeschlossen. Rechts weicht Auge mit weit ausgebreiteten Armen, links in ähnlicher Haltung Telephos vor einer riesenhaften Schlange zurück, deren Leib eine ganze — jetzt fehlende — Platte ausgefüllt haben muß. Bis zur Decke ringelt sich das Ungeheuer empor und man sieht an der Haltung von Auge und Telephos, daß sie kurz vorher nahe bei einander gesessen haben und erst durch die Schlange getrennt sind. Ein Schwert kann Auge nicht gehalten haben, denn ihre Rechte hat den Kopfschleier gar nicht losgelassen. Die Schlange ist hier also nicht erschienen, um die Tötung des Telephos durch Auge, sondern um die Blutschande zu verhindern. Auch hier ist die Gestalt der Auge, der Ausdruck des Entsetzens, das leicht gegürtete, armellose Gewand und der wallende Schleier von besonderer Schönheit.

Eine andre Szenenreihe besteht sich auf die Landung der Griechen in Mysien. Diese verheeren, auf ihrer Fahrt nach Troja hierher verschlagen, das Land, welches sie für das trojanische halten, und werden von Telephos und seinen Mysern angegriffen. Vor Achill aber muß Telephos fliehen. Auf der Flucht verstrickt er sich in eine Weinrebe, strauchelt und wird vom Achill am Schenkel verwundet. Nur der sie schlug, vermag die Wunde zu heilen, so lautet der Orakelspruch. Deshalb macht Telephos sich auf nach Argos, ergreift in Agamemnons Palast den kleinen Orest, flüchtet mit ihm auf den Hausaltar und droht, ihn mit dem Schwerte zu töten, falls Achill sich nicht dazu verstehe, ihn zu heilen. So erzwingt er die Heilung durch den Rost des Speeres. Sicher scheint zunächst Telephos' Verwundung auf dem *ἀντελόν πεδίον* erkennbar zu sein: ein Krieger, vom Rücken gesehen, hält in der gesenkten Rechten die Lanze gefaßt, vor ihm ein nackter Mann zur Flucht gewendet, unten an mehreren Stellen Blätter von Weinreben. Ob der Torso eines Dionysos hierzu oder zu einer anderen Scene gehört, ist, da er nicht unmittelbar an die Platte paßt, nicht zu entscheiden. Sehr deutlich ferner ist Telephos' Abenteuer im Palast Agamemnons zu erkennen (Abb. 1499). Den kleinen



Orest unter dem linken Arm, die Rechte zum Stofs mit dem — fehlenden — Schwert erhoben, hat sich Telephos auf den Altar gesetzt. Unmittelbar über der Bruchstelle sind die mehrfach umgeschlungenen Binden zu sehen, welche um die Wunde am linken Oberschenkel gelegt sind. Eine Dienerin mit langem, durch keine Binde gehaltenem Haar — man hat in ihr ein Gegenstück zu der Gallierin der ludovisischen Gruppe gefunden — kniet vor dem Altar und blickt sich erschreckt nach Telephos um. Hinter derselben ist von Agamemnon die linke Hand mit dem Scepter und Teile des Mantels sichtbar, auch sein Kopf hat sich neuerdings vorgefunden.

Unerwartet stofst man inmitten dieser Darstellungen aus der pergamenischen Landessage auf die Episode eines Amazonenkampfes: ein Jüngling, nackt bis auf die Chlamys am linken Arm, in der Rechten ein Schwert, hat das Pferd einer Amazone von vorn am Zügel ergriffen, während die Reiterin mit einer zierlich gearbeiteten Streitaxt einen Streich gegen einen zweiten Gegner führt. In welcher Verbindung der Amazonenkampf mit Pergamon steht, darüber scheint eine Überlieferung zu fehlen. Kann die epische Amazone sage, vielleicht durch Vermittelung des Herakles, des Alaherrn der Telephiden, und des als κατήγευς verehrten Dionysos hier hineinspielen?

Ἐβουρυ (die Amazonen) τῇ Ἐπειῇ ἀπὸ . . . ἡνίκα Ἡρακλῆς ἐμύρον αἰεὶ καὶ Διόνυσος (Pausanias VII, 2, 4), eine Sage, die weiter ausgesponnen bei Plutarch, Quaest. gr. 56 vorliegt. περὶ τοῦ Διόνυσου ἐκ τῆς Ἐπειῶν γῆρας εἰς Σάρον διέμεινον (vgl. Tac. Ann. III, 61). Der Sarkophag Arch. Ztg. 1845 Taf. XXX, auf welchem unter anderen Gegnern des Dionysos und seines Thiasos auch eine angebliche Amazone zu Pferde erscheint — sie trägt Amyriden, wie ein anderer Reiter derselben Darstellung —, bedarf sehr der Nachprüfung (Original zu Cortona), ehe er weitere Schlüsse erlaubt.

In anderen Szenen scheint (nach einer Vermutung von Fabricius) die Einsetzung von Kulten und Errichtung von Heiligtümern, deren ὀρυσις ja zur Gründungssage der Stadt gehört, dargestellt. So steht

auf einem runden altartähnlichen Unterbau eine bis auf die Beine weggebrochene Statue eines Gottes (Apollo?) unter einem Lorbeerbaum, vor welcher ein Jüngling kniet, der auf den Altar zu schreiben scheint. Hinter ihm steht ein härtiger Mann in langem Ärmelgewand mit Binden im Haar (Priester), der die Rechte zum Gotte emporhebt. Sicherlich wäre eine ὀρυσις ἐπεὶ durch die Errichtung einer Statue der Gottheit und das Daraufsetzen der Weihinschrift klar und treffend ausgedrückt. Weniger wahrscheinlich wird in diesen Kreis eine zweite Darstellung gezogen, wo vier Mädchen einem auf einer niedrigen Basis stehenden, fast ganz zerstörten Gegenstande nahen. Wenn dies eine Athenastatue war — man meint einen auf den Boden gestützten Schilf zu erkennen —, so könnte auch

hier die Kulteinsetzung gemeint sein. Indessen pflegen Statuen auf dem Fries in kleineren Verhältnissen — in einem anderen Fragment ist sicher eine Athenastatue erhalten — gebildet zu werden und auf höheren Basen zu stehen, so daß hier vielleicht die Errichtung eines Tropäums zu erkennen ist. Endlich gehört vielleicht zu den ὀρυσις-Szenen die rätselhafte Darstellung eines großen, altartähnlichen Bathronbaues, auf welchen zwei Männer eine Deckplatte zu legen scheinen. Davor zwei liegende Gestalten, der eine mit einem Vogel, der andre mit einem Stabe (Ruder?), in denen man Flußgötter

(Selinus und Ketjos?) vermuten könnte. Errichtung eines Zeussaltars?

Rätselhaft bleibt vorerhand auch die Darstellung, die wir als letzte Probe in der Abb. 1430 vorführen. Sie ist für die Reliefbehandlung und die Szenenordnung sehr lehrreich. Hier stoßen Anfang und Ende zweier Szenen zusammen. Den äußeren Rand der rechten der beiden Platten nimmt der nur zum kleineren Teil sichtbare Stamm eines Eichbaumes ein, dessen sehr vorfällig ausgeführte Blätter und Früchte bemerkenswert sind. Einen nach links gehenden Ast dieses Baumes — die Zeichnung gibt unrichtig den Ast als einen selbständigen, am Baum vorbeigehenden — hat ein bis auf das Löwenfell im Rücken völlig nackter Mann mit der Linken gefaßt, während die — weggebrochene — Rechte nach vorn



1430 Telephosfries des pergamenischen Altars: Telephos bei Agamemnon. (Zu Seite 1271.)

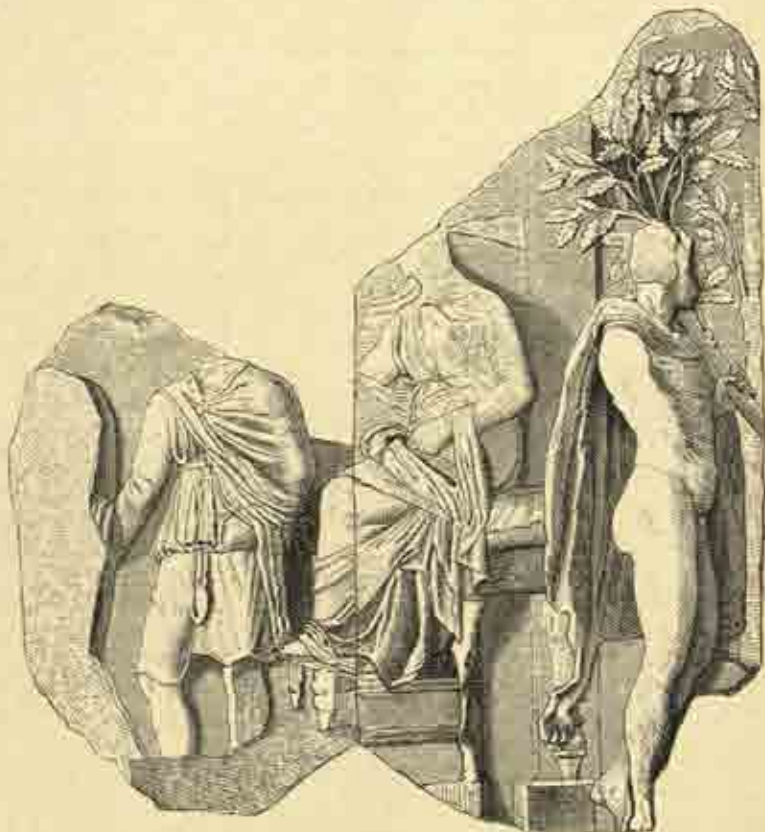


herabbing. Der Mann steht auf dem rechten Bein und lehnt daran das ein wenig nach hinten gestellte linke, eine Haltung, welche eine Unterstützung des Körpers, wie hier an dem Baumast, zur Voraussetzung hat. Die Figur ist nicht Herakles, wie schon die weniger kräftigen Formen — man vergleiche den Herakles auf Abb. 1428 — und außerdem das Fehlen der Keule beweist, sondern vielleicht Telephos, welcher auch äußerlich wohl seinem Vater ähnlich gebildet werden konnte, wie er ihm geistig am nächsten verwandt war. Freilich scheint eine ähnliche Darstellung nicht vorhanden zu sein, denn der Marmorliskus des Münchener Antiquariums (abgeb. bei Lützow, Münchener Antiken Taf. 3) welcher auf der einen Seite Herakles, auf der anderen den verwundeten Telephos mit Löwenfell zeigt, sieht sehr verdächtig aus und wird, einer brieflichen Mitteilung Baumeisters zufolge, allgemein für modern gehalten.

Hinter dieser in Stellung und Körperbildung gleich vortrefflichen Gestalt durchschneidet den Reliefgrund von oben bis unten ein breiter Pilaster, durch welchen ein Abschnitt in der Darstellung bezeichnet wird. Jenseit desselben beginnt eine neue Scene. Eine Frau in ärmellosem Chiton, über dem Schosse einen Mantel, sitzt auf einem Stuhl mit gedrehten Beinen; ihre Füße ruhen auf einem hohen Schemel. Den das Hinterhaupt verhüllenden Kopfschleier hat sie in gewohnter Weise mit der Rechten gefaßt. Vor ihr geht eine männliche Figur in kurzem, gegürtetem Chiton, wie es scheint von der vorderen geführt, zögernd nach links, wobei sie, nach dem Halsansatz zu schließen, den Kopf nach der thronenden Frau zurückwandte. Einen Anhalt zur Deutung bieten die stark verstümmelten Figuren nicht.

Was diese beiden Platten besonders bemerkenswert macht, ist zunächst die Reliefbehandlung. Für eine so ins einzelne gehende Ausführung von Blattwerk, welches auf Reliefs entweder anzubringen vermieden oder auszuführen der Malerei überlassen wurde — s. oben S. 841 die Blüme auf dem Lysikratesdenkmal —, dürfte dies das älteste Beispiel sein. Es ist das ein malerischer Zug unserer Reliefs, für

den die mehrfach vorkommenden charakteristisch dargestellten Bäume (Platane, Lorbeer, Rebe), die ausgeführten landschaftlichen Hintergründe — oben der Fels auf der Heraklesplatte —, die Scheidung zwischen Vorder- und Hintergrund und die Anwendung perspektivischer Verkürzungen weitere Belege sind. Für letztere bietet gleich der Stuhl der sitzenden Frau ein interessantes Beispiel. Derselbe ist nicht so gestellt, daß seine Seitenkante mit dem Reliefgrund parallel läuft, sondern diesen schneidet, infolge dessen das linke Vorderbein desselben, zum Teil



1430 Telephos und des pergamonischen Altars (unvollständig). (Zu Seite 1272.)

à jour gearbeitet, beträchtlich über das in flachem Relief auf dem Pilaster aufgeführte linke Hinterbein hinausragt. Eine ähnliche perspektivische Verschiebung ist an mehreren Stellen gewagt, meist mit weniger günstigem Erfolge, wie hier. Eine zweite beachtenswerte Eigentümlichkeit ist die Art, wie die Darstellungen trotz des scheidenden Pilasters doch nicht streng auseinander gehalten werden. Sie werden durch den Pilaster nicht wirklich eingrahmt, sondern gehen über denselben hinaus, als wäre es neutraler Reliefgrund. Das Stuhlbein und ein Stück des Löwenfells liegen beide auf dem Pfeiler auf und entziehen ihn dadurch zum Teil dem Blicke. Diese Eigentüm-



lichkeit ist im Eriese nicht vereinzelt. Auf den erhaltenen Platten lassen sich sechs solcher scheidenden Pilaster zählen. Einmal ist derselbe oben durch eine Art Akroterion geschmückt, ein andermal als eine in die obere Hälfte kannelierte Säule mit einer Sphinx oben auf gebildet. Auf der Heraklesplatte versteht der dicke Stamm der Pflanze die Funktion des trennenden Pilasters. Jedesmal stehen zu beiden Seiten dieses umrahmenden Gliedes ganz ruhige Gestalten. So beim Gelage links der Weinschenk, rechts der Iliener mit der Fruchtschüssel — die einzige Scene, bei welcher beide Pilaster erhalten sind —, auf Abb. 1428 die Figur des Herakles, auf Abb. 1430 die des Mannes mit dem Löwenfell u. s. w. Immer aber greifen diese Gestalten auf den Pilaster über, mitunter so stark, daß derselbe in der unteren Hälfte gar nicht zu sehen ist, weil die Figuren der einen und der anderen Scene — oft in ganz verschiedenem Relief — sich berühren und sogar decken. In seltenen Fällen ist infolge dieses engen Anbunderrückens der Szenen der Pilaster ganz fortgeblieben. Wir haben hier also einen merkwürdigen Versuch vor uns, einen Relieffries durch trennende Glieder in einzelne Szenen zu zerlegen, doch so, daß die Trennung eine möglichst wenig augenfällige wird. Wo es nicht angeht, dieses Glied als ein zur Darstellung gehöriges zu gestalten — Baum, Säule —, wird es wenigstens durch Figuren möglichst verdeckt und bleibt auch wohl ganz fort. So ist also in diesem Frieze der Anfang zu gesonderten, umrahmten Reliefgemälden gemacht, wie sie die hellenistische Zeit ja selbst in der Form der Tafelbilder wirklich geschaffen hat. Eine ähnliche, wenngleich in einzelnen abweichende Teilung durch Pilaster oder Säulen scheint die Gigantomachie aus dem Tempel der Athena Polias zu Priene gehabt zu haben (Wolbers, Jahrbuch I, 58 ff.). Nur waren hier die trennenden Glieder nicht aus den Reliefplatten selbst herangeworfen, sondern — vielleicht von anderem Material — auf dieselben aufgesetzt, so daß sie nicht durch die Darstellung verdeckt wurden, sondern umgekehrt Teile der Darstellung verdeckten. Ob sie stets mit dem Abschlusse einer Scene zusammenfielen, scheint bei dem trümmerhaften Zustand der Platten nicht mehr auszumachen. Wahrscheinlich ist es, daß sie, in regelmäßigen Abständen wiederkehrend, ohne Rücksicht auf die Darstellung vorgesetzt wurden. Die nächste Analogie finden solche Gliederungen einer friesartigen Darstellung nicht in der Plastik, sondern in der Malerei, und zwar gerade in der Malerei der Epoche nach Alexander, wenn anders die größte Masse der erhaltenen Wandmalereien auf hellenistische Vorbilder zurückgeht. Zu der Gigantomachie von Priene bildet die vollständigste Parallele der Odysseefries der esquilinischen Wandbilder im Vatican (s. oben S. 857 mit Abb. 939), welcher ganz ebenso

durch vorgesetzte gemalte Pfeiler in regelmäßige Abschnitte zerlegt ist, gleichfalls ohne Rücksicht auf die Komposition. Während man aber bei den Wandbildern den Zweck dieser Pfeilerstellung wohl begreift, nämlich die dazwischenliegenden Landschaften als Ausblicke ins Freie erscheinen zu lassen und so durch die Wanddekoration den Raum ideal zu erweitern, bleibt sie bei Reliefs, bei denen es auf eine solche Wirkung nicht abgesehen sein kann, ein äußerlicher, fremder Notbehelf und zeigt nur wieder auf neue, wie energisch, aber auch wie äußerlich die hellenistische Plastik den Wettstreit mit der Malerei aufnahm und durchführte. Wir werden hiervon weiter unten noch ein interessantes Beispiel vorführen.

Die Szenenabteilung ist nicht die einzige Abweichung des Telephosfrieses von der großen Gigantomachie. Diese sollte in die Ferne wirken, jener aus nächster Nähe betrachtet werden. Schon dies bedingt manche Unterschiede, als augenfälligsten die verschiedene Größe der Figuren und damit zusammenhängend die verschiedene Relieferhebung. Im Hochrelief der Gigantomachie sind die Figuren überlebensgroß, im kleinen Eriese bleiben sie beträchtlich unter halber Lebensgröße und gehen durchschnittlich auch nicht über ein mittelhohes Relief hinaus. Zwar finden sich Figuren einerseits im stärksten Hochrelief mit teilweise rund herausgearbeiteten Gliedern, anderseits im niedrigsten Flachrelief, fast nur in den Hintergrund gerissen, allein die Regel ist mittelhohes Erhebung. Auch die Überfülle von Figuren, welche in der Gigantomachie dem Eindruck dient, als blicke man ins wimmelnde Leben eines Schlangennestes, ist im Telephosfrieze fast ganz vermieden. Einzelne Ausnahmen, wie das leichenbedeckte Schlachtfeld, finden ihre Erklärung in dem dargestellten Gegenstande. Nirgends zwar begegnet man einer so weiten Verteilung der Figuren, wie beispielsweise im Mausoleumstrieze, doch wird, wo es — wie bei der Scene im Brautgemach — der Gegenstand fordert, auch für wenige Figuren der Raum nicht gespart. Immerhin verlängert sich die gleichzeitige Entstehung der beiden Frieze auch in der Figurenverteilung nicht. Dichtgedrängte Gruppen, über- und hintereinander geschobene Figuren von verschiedenster Relieferhebung sind ebenso wenig eine Seltenheit, wie Überschneidungen und Verkürzungen. Doch bleiben vom Reliefgrunde, namentlich im oberen Teil über den Köpfen der Figuren, weite Flächen sichtbar. Das erscheint um so auffälliger, als auf anderen Stellen die Figuren bis zur oberen Kante der Friesfläche emporgeführt sind und dadurch das Prinzip des Isokephalismus, dessen Beobachtung man bei den geringen Dimensionen der Figuren voraussetzen sollte, verletzt wird. Man kann sich deshalb von dem Gesamteindruck des Friezes mit seinen bald dicht gedrängten, bald weitverteilten, bald auf die untere



Zelle beschränkten, bald übereinander gestellten Figurenreihen nur schwer eine Vorstellung machen und ihn jedenfalls nicht so harmonisch wirkend denken, wie Fries mit gleichmäßiger Verteilung der Figuren. Die Nichtbeachtung der Gesetze der Raumfüllung tritt also hier ebenso wie beim größeren Fries hervor, nur nach einer anderen Richtung.

Eine weitere durch die Natur des Gegenstandes bedingte Verschiedenheit zeigt sich darin, daß bei der Gigantomachie die Angabe des Terrains auf der ersten eingeschränkt, beim kleinen Fries davon ausgedehntester Gebrauch gemacht ist. Darauf beruht die mehr «malerische» Wirkung des letzteren, zumal in denjenigen Szenen, wo noch eine Trennung in Vorder- und Hintergrund versucht ist. Hier wandelt die Plastik völlig auf den Pfaden der Malerei. Wie sie den Mangel an Luftperspektive ersetzte, läßt sich bei dem zum Teil unfertigen Zustande der fraglichen Platten nicht sicher entscheiden. Möglich ist es, daß neben den kleineren Dimensionen der Figuren des Hintergrunds auch eine weniger scharfe Ausarbeitung ihrer Umrisse einherging, so daß sie etwas von der Verschwommenheit malerischer Hintergründe annahmen. Daß auch so die Wirkung eine unvollkommene blieb und bleiben mußte, liegt auf der Hand.

Vergleicht man endlich den Gesamteindruck beider Fries miteinander, so übertrifft der kleinere den größeren durch die Mannigfaltigkeit der «Stimmungen». Dem «steten Fortissimo» steht ein reizvoller Wechsel von Piano, Crescendo und Forte, dem steten «Furioso» die ganze Stufenleiter vom Largo bis Vivace entgegen. Doch überwiegt entschieden die ruhigere Stimmung. Die wenigen Kampfszenen und die Schreckensszenen im Brautgemach ausgenommen erscheint über die ganze Darstellung ein Hauch der Ruhe und des Friedens gehaftet, wie ihn die Stille der Opferfeier, deren Stätte der Fries schmückte, forderte. Hier sind es Menschen, die handeln, gleich weit entfernt von der wilden Leidenschaftlichkeit erdgeborener Riesen, wie von der majestätischen Kraft olympischer Götter. Einem Epos gleich berichtet der marmorne Teppich, mit dem der Opferplatz umzogen ist, von den Stammesfürsten und alten Königen des Landes, von dem, was ihr Leben in Krieg und Frieden erfüllte, von Kampf und Verfolgung, von Opfern und Gelagen, von Hochzeit und Tod. Und gern ruht das Auge auf einzelnen Figuren von wundervoller Schönheit. Die schreckendurchbebte Gestalt der Königin, ihr edler, voller Körper, dessen Formen das Gewand wohl verhüllt, aber nicht verdeckt; die jugendliche Dienerin mit den Fackeln, deren fast unverhüllter, schlanker Leib durch sein Leben den Stein vergessen macht, aus dem er gebildet; die würdevolle, von langem Gewande umhüllte Gestalt der Priesterin, die langsamen Schritte einherkommt, ruhevoll und

schön wie die Jungfrauen des Parthenonfrieses, all das sind — leicht zu mehrende — Einzelheiten, die man mit immer neuer Freude betrachtet. Es mutet der Fries den Beschauer an, als wäre die Summe gezogen aus alle dem, was an herrlichen Gestalten und schönen Motiven die frühere Reliefkunst hergebracht hatte.

So ist es ein anderer Ton, den die Künstler hier, in der nächsten Umgebung des Opferaltars, an einer stillen Gottesdienst geweihten Stelle angeschlagen haben, als draußen im Gigantenfries, und man muß sich dieses verschiedenen Eindrucks bewußt bleiben, um dem Altarbau als Ganzem gerecht zu werden. Wie ein Fanal, das auf Bergeshöhe entzündet hoch auflodernd den Sieg hinausverkündet in die Lande, so leuchtet das Kampfestoben der Gigantomachie hinaus in die Weite, wie eine Opferflamme, die eine stille Gemeinde dankbaren Herzens den Göttern auf dem Altare entzündet, so ladet der kleine Fries zur Sammlung und Ruhe ein, mahnd dann, wie der Götter Huld an dem Lande und seinen Fürsten sich ehedem, wie heute, bewährt. So ist der Bau ein Siegesmal und eine Opferstätte zugleich, und was im einzelnen auch dem plastischen Schmuck den Stempel eines Epigonenwerkes aufdrücken mag, als Ganzes bezeichnet der pergamenische Altar des Zeus Soter so gut eine Höhe der griechischen Kunstentwicklung, wie der Parthenon und das Mausoleum.

**Litteratur.** Zur Ergänzung der oben S. 1211 gegebenen Übersicht wiederholen wir hier in chronologischer Folge noch einmal die schon im Text angeführten Schriften allgemeineren Inhalts unter Hinzufügung der übergangenen. Thümmel, Die Siege der Pergamener über die Galater und ihre Verherrlichung durch die pergam. Kunstschule. Pöhl 1877. — Trendelenburg, Der große Altar zu Pergamon, in R. v. Gutschalls «Unsere Zeit» 1881. — Schwabe, Pergamon und seine Kunst. Tübingen 1882. — Ulrichs, Pergamon. Geschichte und Kunst. Leipzig 1883. — Brunn, Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen V, 3). Berlin 1884. — Trendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars. Berlin 1884. — Über die Reliefbehandlung vgl. Conze, Über das Relief der Griechen (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akad. d. Wissensch. S. 563 ff.) 1882. — Hauck, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs. Berlin 1885 (erweitert in den Preuss. Jahrb. LV1 S. 1 ff.). — H. Lücke, Das Malerische in der Plastik, «Grenzbote» 1885 S. 329 ff.

#### Plastische Gemälde.

Was im Telephosfries durch Scheidung der Szenen vorbereitet ist, einen fortlaufenden Fries in einzelne, alleseitig umrahmte Reliefbilder zu zerlegen, sehen wir in einer Reihe von Reliefgemälden ausgeführt,



deren hellenistischer Ursprung längst erkannt und durch die obigen Auseinandersetzungen noch mehr gesichert ist (Schreiber, Arch. Ztg. 1880 S. 145 ff.). Es sind dies Reliefs, deren Figuren auf einen landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund gesetzt so viel an selbständiger Bedeutung verloren haben, daß sie, wenn auch noch nicht geradezu als Staffage wirken, so doch lediglich in Verbindung mit diesem Hintergrunde verstanden werden können. Mehrfach wird der Vordergrund deutlich vom Mittel- und Hintergrunde geschieden, und zwar ganz durch die der Malerei abgeborgten Mittel: Abnahme der Proportionen und Erhöhung des Standpunktes der Figuren. Diese werden um so kleiner und kommen um so höher zu stehen, je weiter entfernt sie dem Auge erscheinen sollen. Ob die Wirkung der Luftperspektive sich in den weniger scharfen Umrisslinien des Hintergrundes bemerkbar machte, läßt sich aus den Abbildungen nicht entnehmen. Farbe erhöhte die Illusion dieser Reliefbilder, deren Ursprung man wohl mit Recht mit der Marmorinkrustation der Wände, für welche gemalte Bilder nicht wirksam genug erschienen, in Verbindung gebracht hat.

Daß eine Kunststätte von der Bedeutung Pergamons an der Entwicklung dieser plastischen Gemälde ihren Anteil gehabt hat, wäre nach den am Telephosfries gemachten Wahrnehmungen zweifellos gewesen, auch wenn nicht ein interessanter Fund in Pergamon selbst die Bestätigung gebracht hätte. Hier wurden auf der Burghöhe und zwar im Schuttele der von Eumenes II. erbauten Halle, welche den Athenaisentempel im Norden und Osten abschloß, eine Reihe kleiner Torsen und eine Anzahl von Arm- und Beinfragmenten gleicher Proportionen aufgefunden, deren Zusammengehörigkeit durch Material — parischer Marmor — und Arbeit gesichert ist. Ins Berliner Museum gebracht, wurden die Torsen zunächst einzeln so aufgestellt, daß die an der feineren Ausführung leicht kenntliche Ansichtseite dem Betrachter zugewandt wurde. Diese Aufstellung erleichterte es dem Scharfblick A. Milchhöfers, zwischen dem Torso eines charakteristisch bewegten Mannes und dem eines bogenschiefsenden Herakles eine nähere Beziehung insofern zu entdecken, als beide einer aus Bildwerken und Sarkophagen bekannten Darstellung der Befreiung des Prometheus angehörten. Bald ließ sich dazu die Figur eines liegenden Mannes gesellen und auf diese Weise eine Darstellung gewinnen, wie sie auf unserer Abb. 1431 nach dem Lichtdruck gegeben ist, mit welchem Milchhöfer seine inhaltreiche Abhandlung: „Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon“ (42. Winkelmannsprogramm, Berlin 1882) begleitete. Über die Einzelheiten der drei Figuren lassen wir Milchhöfer selbst das Wort. Dem gelagerten Mann dient als Unterlage „naturalistisch behandelter Felsboden,

welcher sich im Grundriss knapp dem Schema des Körpers anschließt und gleichzeitig vom Kopfende zu den Füßen keilförmig abfällt. Die Formen des nackten Gesteins finden sich an den Rändern der Basis zwar ringsum angedeutet, jedoch minder ausführlich und mit mehr geradlinigem Profil an der Kopf- und derjenigen Langseite, welcher die linke Schulter des Liegenden zugewandt ist, während die dem Rücken entsprechende (auf der Abbildung sichtbare) Außenfläche sich mannigfacher entwickelt und unterhalb der Oberschenkel offenbar die natürliche Höhlung des Felsens nachahmt. Die kräftig entwickelte Gestalt des Mannes liegt nach links hin auf einem weiten Mantel, welcher vom linken Arm aus unter dem Rücken fortgehend die Beine bis auf die Füße herab verhüllt, den Oberkörper und die Bauchpartie aber freiläßt. Der Körper ruht auf dem linken Ellbogen; die entsprechende Hand, welche jetzt fehlt, war besonders angefügt; die glatte Ansatzfläche mit einem Nabelloch in der Mitte ist durch einen herumgeschlungenen Gewandzipfel verstärkt; diese besonderen Vorkehrungen machen es wahrscheinlich, daß die Hand ein größeres Attribut trug. Der rechte Arm ist bis auf einen Stumpf weggebrochen; die Richtung desselben folgt der Lage des Körpers und deutet jedenfalls nicht auf starke Hebung. Da jedoch der Oberschenkel keinerlei Berührungspuren aufweist, so liegt die Vermutung nahe, daß der Arm mit mäßiger Bewegung frei in die Luft wies. Demselben Ziele folgte die Wendung des Kopfes, der gleichfalls bis auf einen schmalen Rand des Halsansatzes verloren ist; doch genügt das Erhaltene, um wenigstens an dem Hervortreten des linken Kopfnickers die Drehung des Halses nach der rechten Schulter hin mit Sicherheit festzustellen.

Die größere Sorgfalt und Mannigfaltigkeit in der Modellierung der Rückenseite, sowie des entsprechenden Basisrandes macht es unzweifelhaft, daß unsere Statue für diese Ansicht gearbeitet war. Damit nicht genug. Auch die in halber Wendung herumgedrehte Brust, sowie die Weichteile um den Nabel mit ihren dort quergespannten, hier eingezogenen Hautfalten stehen auf gleicher Höhe der Ausführung und waren sicherlich noch bestimmt, mit dem Blicke gestreift zu werden. Da sich diese Partien, ebenso wie das vorausgesetzte Attribut der linken Hand und wohl auch ein Teil des Kopfes bei einer Aufstellung unserer Statuette in Gesichtshöhe dem Auge bereits entziehen, so scheint zu folgen, daß dieselbe für schräge Ansicht von oben her berechnet ist. In der That entwickeln sich unter diesem Gesichtspunkt alle Flächen und Linien, so wie die Schattenwirkung der Falten auf das Vorteilhafteste.

Die Figur des Herakles ist aus fünf Stücken zusammengefügt. Der obere Schädel mit dem ent-





1431 Die Befreiung des Prometheus. Stuckteilungsgruppe aus Pergamon. (Zu Seite 1276.)

sprechenden Teil der herübergezogenen Löwenhaut war besonders angestückt. Letztere ist über der Brust geknotet und entfaltet sich auf dem Rücken, wie ursprünglich auch auf dem linken Arm zu malerischer Drapierung. Die Büschel der Mähne, sowie die Haare des Felles sind ebenfalls mit ganz be-

sonderer Sorgfalt effektiv charakterisiert. Von der selben Seite her entwickelt sich auch vollkommen klar das lebhaft bewegte Motiv, das seitliche Ausweichen des linken Beines, die Profildrehung des Kopfes und die Bewegung der Arme: der linke folgte mit dem Bogen der Richtung des wenig erhöhten

Blickes, während der rechte im Begriff war, die zurückgezogene Sehne loszuschneiden. Daß das Ziel etwas über Gesichtshöhe lag, läßt auch die Biegung des zur Hälfte erhaltenen rechten Unterarmes noch erkennen. Die Arbeit ist auf der rechten Schmalseite des Körpers und auf der Brust weniger weit geführt; die Brustwarzen sind nicht einmal, wie bei den anderen Statuetten, scharfer umgrenzt. Herakles ist imbartig, das kurzlockige Haar, um welches noch eine Binde geht, ist nur flüchtig angelegt, da der vorspringende Rand der Löwenkopfluut es größtenteils verdeckte. Der Ausdruck des Gesichts zeugt von gewisser Erregung in der Stirnfalte, dem tiefen Blick und dem leicht geöffneten Munde, zwischen dessen Lippen der Zahnrand angedeutet ist.

Die Rückenfläche des Prometheus ist nur aus dem Robusten herausgeschält und lediglich mit der Raspe übergegangen. Zur Erklärung bietet sich sofort ein großes, im oberen Teil des rechten Glutins befindliches viereckiges Dübelloch: die Gestalt war einem Hintergrunde unmittelbar aufgeheftet. Desto mehr Fleiß hat der Künstler auf die übrigen Teile verwandt. Es stellt sich uns (unter günstiger Beleuchtung) ein wahres Kabinettstück an formaler Durchwirkung des Einzelnen wie des zusammenhängenden Organismus dar, eine Arbeit, die an künstlerischem Verdienst die beiden anderen Statuetten weit überragt. Vor uns steht gerade aufrecht ein Mann mit gleichmäßig horizontal und seitwärts ausgebreiteten Armen und hoch emporgezogenem rechten Bein. Der Kopf war auf die Brust gesenkt, wie ein geringer Rest des Bartes erkennen läßt, und zwar, nach der Anspannung des rechten Kopfmückers zu schließen, mit einer kleinen Wendung nach seiner linken Seite. Spuren längeren Haupthaars weist noch die Fläche des Nackens auf. An den Armen, welche namentlich in der Untersicht vollendet durchgebildet sind, deuten die neben den kräftigen Muskeln hervortretenden Sehnen, die aufgetriebenen Adern auf heftige Anstrengung. Eine Hautfalte bildet sich zwischen linker Schulter und Halsansatz. Brust und Weichen lassen kein anatomisches Detail vermissen, wiewohl den Gliedmaßen ein höherer Grad von realistischer Durchbildung eigen zu sein scheint: so wiederholt sich auch an den Beinen dasselbe reiche Zusammenspiel von Muskeln, gezogenen Sehnen, Adern und Hautfalten.

Die Situation ist also folgende. Prometheus ist mit beiden Armen an den Felsen geschmiedet, während ein Adler seine rechte Brust zerfleischt. Im Schmerz streckt er das linke Bein gerade aus und sieht das rechte, um die verwundete Seite zu entlasten, krampfhaft in die Höhe, ein in den Prometheusdarstellungen stets wiederkehrendes Motiv, welches unzweifelhaft der allen erhaltenen Darstel-

lungen zu grunde liegenden Originalkomposition eigen war. Dasselbe ist hier vom Künstler in besonders geschickter Weise dazu verwendet, um für den Adler einen Stützpunkt zu schaffen. Die Wunde ist plastisch nicht angegeben und war wohl in Farbe ausgeführt. Denn wenn sich auch direkte Farbespuren auf diesen Statuetten nicht vorgefunden haben, so ist doch alles Analogien nach auch bei ihnen Bemalung vorauszusetzen. In den Augen des Herakles meint man noch heute die von der Farbe der Augensterne herrührende Rundung zu erkennen. Herakles ist im Begriff, durch einen Pfeilschuß Prometheus von seinem Peiniger zu befreien.

Über die Zusammengehörigkeit dieser beiden Figuren kann ein Zweifel nicht bestehen, da außer dem capitolinischen Prometheusarkophag (Müllin, *Gal. myth.* 93, 383; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alten Kunst* I, 72, 405; II, 65, 838 b), einem pompejanischen Gemälde (Helbig 1128) und einem Bilde des Columbarinus der Villa Pamfili (O. Jahn, *Abhandl. d. bayr. Akad.* VIII, 2 Taf. I, 3) die Beschreibung einer Darstellung desselben Gegenstandes bei Achilles Tatius (*Erot. script. ed. Hercher* p. 93 f.) die beiden Figuren fast genau in der gleichen Situation zeigt. Auch die Art ihrer Gruppierung ist durch den Blick des Herakles, der auf den Adler gerichtet sein mußte, gegeben. Nur die Entfernung zwischen beiden mag eine etwas größere gewesen sein, als auf der Abbildung, da der ausgestreckte linke Arm mit dem Bogen dem Prometheus allmählich zu kommen scheint. Beide Figuren waren dem Hintergrunde nicht gleich nah: Prometheus war, wie der nur mit der Raspe übergangene Rücken zeigt, unmittelbar auf denselben gesetzt, während die Rundfigur des Herakles etwas mehr nach dem Vordergrund zu stand. Es brauchte also die letztere nicht erheblich mehr seitlich nach rechts, sondern nur ein wenig mehr nach vorn gestückt zu sein, um die Illusion der größeren Entfernung hervorzubringen. Die dazu erforderliche geringe Drehung des Gesichtes nach dem Hintergrunde zu würde der volleren Ansicht des sorgsam modellierten Rückens und des Felses zu gute kommen. Daß der Künstler eine ähnliche Gruppierung im Auge hatte, scheint aus den größeren Verhältnissen des Herakles — Maise bei Milchhöfer S. 31 Anm. 5 — hervorzugehen: durch seine geringeren Dimensionen sollte Prometheus von Herakles entferntere scheinen, als es in der Gruppierung tatsächlich der Fall war.

Nicht mit derselben Sicherheit läßt sich über die Zugehörigkeit des gelagerten Mannes zu unserer Darstellung absprechen. Einmal ist die Erhaltung der Oberfläche eine weniger gute, als bei den zwei anderen Figuren; sodann sind seine Maise — namentlich dem Prometheus gegenüber — nicht unerheblich größer; endlich sind Fragmente ähnlicher Figuren mit unseren Statuetten zusammengefunden worden,



welche, nachweislich nicht zur Prometheusgruppe gehörig, das Vorhandensein noch anderer Gruppen beweisen und damit die Möglichkeit geben, daß der Gelagerte einer zweiten ähnlichen Gruppe angehört habe. Auch die Bedeutung desselben scheint die auf der Abbildung versuchte Gruppierung nicht ohne weiteres zu empfehlen. Nach Mafgabe des capitolinischen Sarkophages nämlich kann die Figur nur den Berggott Kaukasus darstellen, diesen aber am Fuße und nicht auf der Höhe des Berges gelagert zu sehen, hat etwas Befremdliches. In der That stimmt in diesem einen Punkte die Darstellung des Sarkophages, wo der Gott oben auf dem Berge angebracht ist, mit unserer Anordnung nicht überein. Indessen hat Milchhöfer diesen Bedenken mit Recht geringes Gewicht beigelegt (S. 10) und nach einem Hinweis Conzes in der Anbringung der liegenden Figur unter den eigentlich Handelnden eine Eigentümlichkeit erkannt, welche gerade für hellenistische Reliefs charakteristisch ist. Ein besonders schlagendes Beispiel bietet der Fluß- (oder Berg-) gott auf dem Oionorelief im Palazzo Spada (Arch. Ztg. 1880 Taf. 13, 2), welcher, in Haltung und Gewandung unserem Kaukasus sehr ähnlich, denselben Platz in der Komposition einnimmt, wie dieser. Die größeren Maße des Berggottes erklären sich, wie bei Herakles, aus seinem Platz im Vordergrunde: es soll dadurch die Tiefe der ganzen Komposition für das Auge verstärkt, die perspektivische Wirkung vergrößert werden. Die weniger gute Erhaltung der Figur endlich kann rein zufällige Ursachen haben.

Die mit den Prometheusstücken zusammengefundenen Fragmente ähnlicher Statuetten entziehen sich bis auf eine Leda der Zusammensetzung und Deutung. Gewiss hat aber Milchhöfer Recht, wenn er auf die Ähnlichkeit, welche die Darstellung der Leda mit dem Schwan und die des Prometheus mit dem Adler hat, hinweist und an die Gegenstücke unter den campanischen Wandbildern erinnert. Die Ledadarstellung als direktes Pendant zur Prometheusgruppe anzusehen hindert ihn nur der Umstand, daß er für die Ledagruppe keine dem Herakles entsprechende Figur ansfindig zu machen weiß, während eine dem Kaukasus entsprechende Lokalpersonifikation im Euratos leicht zu denken ist. Vergewenigt man sich aber, daß die kyprische Aphrodite Zeus' Vorlangen nach Leda unterstützt (Hymn. astron. poet. II, 8; Dilthey, Bull. 1869 p. 150) und ihr im Eurotasthal bezeugter Kultus vielfache Beziehungen zum Leda-mythos aufweist, so dürfte die Annahme, daß Aphrodite als dritte Figur die Komposition vervollständigte, um so weniger unmöglich erscheinen, als diese Göttin, die die Verbindung des Vogels mit der Sterblichen begünstigt, einen (bei Gegenständen oft wiederkehrenden) Gegensatz zu Herakles, der den Vogel verschreckt, bilden würde. Wie dem aber auch sein mag, auf

jeden Fall waren derartige plastische Gemälde, wie die Prometheusgruppe, in Pergamon nicht vereinzelt, und diese Thatsache ist von großem Interesse.

Eine Verwendung von Rundwerken zu einer Komposition, wie wir sie hier vor uns sehen, war in der griechischen Plastik bisher ohne Beispiel. Daß die Diadochenzeit es liebte, plastische Werke zu deren landschaftlicher Umgebung in Beziehung zu setzen, wußten wir aus den Erörterungen über die Nike von Samothrake und den farnesischen Stier; daß dieselbe Zeit in Reheß durch Aufnahme landschaftlicher und architektonischer Zuthaten, durch Scheidung der verschiedenen Gründe und durch Umrahmung eine den Landschaftsbildern ähnliche Wirkung erzielte, ist bereits mehrfach hervorgehoben worden; daß aber in derselben Zeit — so viel sich bis jetzt übersehen läßt, allerdings nicht vor der Epoche Eumenes II. — ausgeführte Rundwerke dazu benutzt wurden, als Staffage für eine plastisch ausgeführte Landschaft zu dienen, eine Landschaft, welche nicht — wie etwa beim farnesischen Stier — auf eine Betrachtung von allen Seiten berechnet war, sondern wie ein Gemälde nur von einer Seite gesehen werden wollte, das haben uns erst die Funde von Pergamon gelehrt. Hiermit ist die letzte Folgerung des Wettstreites zwischen Malerei und Plastik gezogen, die Übersetzung eines Gemäldes in die Skulptur vollendet, aber zugleich auch das eigenste Wesen der letzteren geopfert. Es ist kein Hochrelief mehr, das auf malerische Effekte ausgeht, das Problem perspektivischer Wirkung ist nicht mehr durch die beschränkten, dem Relief eigentümlichen Mittel gelöst, Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind nicht mehr bloß für das Auge durch Abnahme der Proportionen, der Relieferhebung, der Schärfe der Umrisse, sondern durch wirkliches Auseinanderrücken der Figuren geschieden, mit einem Worte das, was die Kunstmittel zu leisten versagen, ist von der Wirklichkeit geborgt. Nur die Figur des Prometheus sitzt unmittelbar auf dem Grunde auf und kann etwa noch als in starkem Hochrelief ausgeführt betrachtet werden, Herakles schon steht ganz frei auf dem Bergabhange und der Berggott gar liegt auf eigener Basis davor. So wird die perspektivische Tiefe der Komposition durch eine wirkliche Tiefe hervorgebracht und dem Streben, durch die Plastik eine der Malerei ähnliche Illusion zu erzielen, dasjenige Gesetz geopfert, welches in aller Kunst bisher als das oberste angesehen wurde: nur durch solche Mittel zu wirken, welche aus dem Wesen der jedesmaligen Kunstgattung sich von selbst ergeben. Wo diese Mittel die beabsichtigte Wirkung versagen, bleibt nur die Wahl, von der Aufgabe, die solche Wirkung verlangt, abzustehen oder zu unkünstlerischem Nothbehelf zu greifen. Die frühere Kunst entschied sich für das erste, die spätere für das zweite.



Unsere Statuetten schlossen sich also nicht nur in der Technik dem Gigantenfries an — mit diesem gemeinsam sind ihnen die Anstückelungen einzelner Teile, die Liegefalten in den Gewändern (Mantel des Kaukasos), die Behandlung des Felles u. a. —, sondern vollenden geradezu das dort Begonnene, indem sie die Schraube, welche der perspektivischen Wirkung des Hochreliefs durch dessen geringe Tiefenentwicklung gezogen ist, aufheben. Die Folgerichtigkeit des Verfahrens liegt auf der Hand, allerdings auch die Gefahr, auf diesem Wege die ihrem Wesen nach monumentale Plastik zu einer barocken Spielerei herabzuwürdigen.

#### Waffenreliefs.

Von den Reliefs, mit welchen im Obergeschoß der Athenhalle die Außenseite der Brüstungsplatten geschmückt war (oben S. 1220), führen wir nachstehend die vier am besten erhaltenen Stücke nach Taf. 43—45 der „Altentümer von Pergamon II.“ vor. Die im folgenden gegebenen Sacherklärungen beruhen durchaus auf den trefflichen Auseinandersetzungen, mit welchen H. Droysen, Text S. 95—138, die Tafeln begleitet hat.

Das erste Stück (Abb. 1432) ist ein vollständiges Interkolumnium, welches die Art, wie die Reliefplatten versetzt sind, deutlich erkennen läßt. Die Ansätze für dieselben sind an den unteren Teil des Säulenschaftes selbst angearbeitet, wie es sehr klar die Säule links zeigt. Nicht selten greift die Reliefdarstellung bis auf diesen Ansatz herüber, woraus wohl mit Recht geschlossen wird, daß das Relief erst an Ort und Stelle, nachdem die Platten zwischen die Säulen eingefügt waren, ausgearbeitet ist. Das eigentliche Relief, welches in der Regel aus einer größeren und einer kleineren Platte besteht, ist unten durch einen Sockel, dessen Profilierung der der Säulenbasen entspricht, oben durch eine dreifach gegliederte Deckplatte abgeschlossen. In buntem Durcheinander ist es mit Darstellungen der verschiedenartigsten Waffen so dicht bedeckt, daß nur an wenigen Stellen der glatte Hintergrund zum Vorschein kommt.

Wir beschreiben die Darstellung von links nach rechts. In der Ecke oben Helm in der Form einer kegelförmigen Metallhaube mit Spitze; auf dem Mantel ein Ornament, wie zur Bezeichnung des Stirnbügels. Darunter Lederpanzer mit einem aufrecht stehenden Stück Leder zum Schutze für den Nacken, den beiden Schulterstücken, Gürtel und gefranzten Lederstreifen (*arrapetes*) zum Schutz des Bauches. Die Schulterstücke, mit geflügelten Blitzen verziert, sind durch Ledersehmie und metallene Ringe mit dem Bruststück verbunden. Der umgelegte Gürtel besteht nicht, wie gewöhnlich, aus weichem Stoff, sondern vermutlich aus steifem Leder, welches so geknotet ist, daß die gefranzten Enden aufrecht

stehen. Neben dem Panzer Pferdemaske, aus einem metallenen Schutz für den Kopf von der Stirn bis zu den Nüstern und einem oben anschließenden Bügel bestehend, dessen oberer Rand mit Federn besetzt ist. Ein langer Roßschweif, der rechts unter dem Bügel zu sehen ist, vervollständigt den stiftlichen Schmuck. Aus griechischen Darstellungen sind zwar ähnliche Schmuckstücke für Pferde bekannt, aber in weit einfacherer Ausführung. Daneben Maskenhelm, ganz eigenartig: eine metallene bärtige Maske mit Augenlochern und Mundöffnung und daran angearbeitetem konischen Helm mit Stirnbügel und Spitzenknopf. Unter den zahllosen Darstellungen griechischer Helme findet sich zu diesem Kopfschutz kein Seitenstück und es darf vermutet werden, daß derselbe gleich der prunkvollen Pferdemaske der Schmuck eines Barbarenfürsten war. Hinter der Pferdemaske Wagenrad, von welchem nur der obere Radkranz mit vier Speichen zu sehen ist. Ein zweites ganz gleiches Rad rechts unten in der Ecke. Bei beiden ist der Radkranz mit Buckeln beschlagen, deren Zahl der der Speichen entspricht. Sie haben mit der Befestigung der, wie es scheint, runden Speichen nichts zu thun, da sie bei andern Rädern auf diesen Reliefs fehlen. Der Nabenkranz zeigt den gleichen Buckelbeschlag. An dem zweiten Rade ist die hohe, ausgehöhlte Nabe und der um den Radkranz gelegte Metallreifen zu sehen. Bemerkenswert ist bei diesem Rad der mißglingte perspektivische Versuch. Der Künstler wollte dasselbe nicht aufrecht stehend, sondern angelehnt darstellen, vermochte aber weder die Verkürzung der Speichen, noch die schräge Stellung der Nabe richtig wiederzugeben. Über dem Gesichtshelm Wagenkasten aus übereinander gelegten Holz(?)streifen. Der obere Rand ist ausgeschweift und erhöht sich nach vorn zu. Zwei Metallringe an demselben dienten vielleicht zum Durchziehen der Zügel. Eine Querleiste, die um den Wagenkorb läuft, hält die Streifen zusammen. Über dem Wagenkasten Schwert in der Scheide mit einer, wie es scheint, an letzterer befestigten gefranzten Binde. Daß dieselbe zur Schwertscheide gehört, zeigt unten Abb. 1435, wo eine ähnliche Binde mit Fransen, nur aus weichem Stoff, um die Scheide geschlungen und hinter derselben in eine Schleife gebunden ist. An griechischen Schwertern sind solche Binden bisher nicht beobachtet worden. Ihre Bestimmung ist unklar; vielleicht dienten sie zugleich zum Schmuck und als Rangabzeichen. Die drei auf den Reliefs vorkommenden Exemplare stimmen untereinander nicht überein. Hinter der Scheide eine Lanze; von einer zweiten sieht man vorn über dem Rande des Wagenkorbes die Spitze, eine dritte rechts oben in der Ecke. Neben der Gesichtsmaske rechts ein Paar über Kreuz gelegte Stulpen, auch dies ein Stück, welches in der griechischen





1428. Wallrelief von der Altarplatte von Pergamon. (Vgl. S. 129.)

Bewaffnung ohne Beispiel ist. Das Material, aus welchem sie gemacht sind, lassen die Darstellungen — außer auf dieser Platte kommen noch zwei Paare vor — nicht erkennen; die scharfen Ränder der Rillen lassen auf Leder schließen. Sie bedeckten den Unterarm vom Handgelenk bis über den Ellenbogen und schützten so zwar diesen Körperteil, hinderten aber zugleich den freien Gebrauch der Arme, sowohl beim Schildtragen als beim Schwert- oder Lanzenführen. Deshalb wird Droysens Vermutung das Richtige getroffen haben, daß die Stulpen zur Ausrüstung des Wagenlenkers gehörten, bei dem es, sollte er nicht die Herrschaft über die Pferde verlieren, vor allem

Helm. Einzig die Schilde und Lanzen spitzen lassen sich nicht alle unterbringen, doch liegt es auf der Hand, daß deren Zufügung lediglich durch Rücksichten auf Raumfüllung veranlaßt sein konnte. Daß aber neben der Zusammengehörigkeit auch das ungewöhnliche Aussehen der Waffenstücke, das «Malurische» derselben für ihre Auswahl bestimmend gewesen ist, darf wohl als zweifellos angesehen werden.

Auch Abb. 1433 ist ein vollständiges Interkolumnium, wie das vorige aus einer größeren — mitten durchgebrochenen — und einer kleineren Platte bestehend. Diese Darstellung vereinigt die charak-



1433. Waffenteil von der Athentempel zu Pergamon.

auf den Schutz der vorgestreckten Unterarme ankam. Den Beschluß der Darstellung machen vier über einander gelegte ovale Schilde, von denen der erste einen erhabenen Rand und einen in einen Grat auslaufenden, länglichen Buckel hat. Übersieht man die Waffenstücke der ganzen Reliefplatte, so läßt sich zwischen ihnen ein Zusammenhang nicht verkennen und man meint die wichtigsten Stücke der Panoplia eines nicht-hellenischen Wagenkämpfers und seines Wagenlenkers vor sich zu haben. Da ist zunächst der Streitwagen selbst durch den Wagenkasten und seine beiden Räder vertreten, ferner von der Rüstung des Wagenkämpfers Panzer, Helm, Schwert, vielleicht auch Schild und Lanze, von der des Pferdes die charakteristische Kopfmaske, von der des Wagenlenkers die Stulpen und vielleicht der

teristische Teile eines Kriegsschiffes. Die Mitte nimmt, in symmetrischer Anordnung gegenüber gestellt, der obere Abschluß eines Vorder- (rechts) und eines Hinterteiles (links) ein. Das einfachere Vorder- (ἀκροστόμιον) zeigt unten einen glatten Abschnitt, am oberen Rande eine einfache Profilierung und eine nach innen umgebogene Spitze. Das weit reicher geschmückte Hinterteil (ἀπλωστόν) besteht aus sechs Rippen, welche über einem runden Schilde in verschieden gebogene Streifen auslaufen. Unter demselben Schiffsschnabel, mit einem Dreizack geschmückt, dessen Zinken nach außen gekehrt sind. Darüber ein reich verziertes Schiffszeichen. Auf einem runden, nach oben zu stark werdenden Schaft, welcher unmittelbar unter dem Spitzknopf mit einer perlschnurartigen Tania umwunden ist, sitzt ein Quer-



holz, das einen reichen, in einem Pinienzapfen gipfelnden Schmuck trägt. Das Querholz selbst ist mit Buckeln verziert, längs desselben läuft eine Art Galerie, die in kranztragende Nischen — auf der Abbildung undeutlich — endet. Als Bestimmung dieses Schiffschmuckes hat Droysen den von Polyän erwähnten στρατηγικός κόσμος (bei Herodot VIII, 92: τὸ σημεῖον τῆς στρατηγίδος) sehr wahrscheinlich gemacht, also eine Art Admiralsstandarte, welche das Schiff des Kommandierenden kenntlich machte. (Ein ähnliches, wenngleich einfacheres Gerät findet sich an dem Hinterteil eines Schiffes auf einem Relief des Palazzo Spada angebracht (Kulturhist. Bilder

Lanzen mit Widerhaken und einen aufrecht gestellten, von vorn gesehenen Kettenpanzer. An diesem läßt sich deutlich erkennen, wie die beiden Schulterstücke vermittelt des Querriegels (unter dem Halsausschnitt) befestigt wurden. Der Riegel sitzt mit seinem mittelsten Knopf am Vorderstück des Panzers fest. Die beiden anderen Knöpfe befinden sich an den Schulterstücken und werden in die schrägen, nach unten gehenden Einschnitte des Querriegels, welche auf der Abbildung ganz deutlich sind, eingeschoben. Die einzelnen Ringe des Kettenpanzers sind mit wahrhaft erstaunlicher Sorgfalt im Marmor nachgebildet.



1434. Waffenschild von der Athenahalle zu Pergamon.

bogen XLVII, 3); auf einer Münze des Nero (ebdas. XLVIII, 4) hängt vom Querholz ein Stück Zeug herab.) Gleichfalls zu einem Schiffe gehört noch das wie ein Gänsehals geformte, in einen Vogelkopf auslaufende Gerät, der Cheniakos, welcher am Schiffshinterteil als Schmuck angebracht wurde. Außer diesen Schiffsteilen zeigt das Relief noch zwei Helme mit Stirnbügel und Backenschutz, der eine mit Spitze, der andre nach Art einer phrygischen Mütze nach vorn umgebogen und mit langem Busch versehen; drei übereinander liegende Rundschilde, der oberste (in nichtgriechischer Art) einfach in konzentrischen Streifen ornamentiert; drei Schwerter — am Schiffsschild, am Akrostolion und unter den Schilden. —, zwei harpunenähnliche

Genau in die Mitte des nächsten Interkolumniums (Abb. 1434) ist ein großer ovaler Schild mit starker Spina und einem durch eine aufgenagelte Klammer gehaltenen Buckel schräg gestellt. An ihm lehnen sich zwei kleinere, kreisrunde Schilde mit breitem Rand und scharf abgeschnittener, flacher Wölbung. Rechts daneben ein ganz zerstört und nur an dem Umriss noch kenntlicher Schiffsschnabel, über demselben ein ähnliches Schiffsschild, wie auf der vorigen Platte. Der Schaft desselben, der links von dem ovalen Schilde die untere Ecke des Reliefes füllte, ist gedreht, die wohlerhaltene Bekrönung besteht hier an den Ecken des Querholzes aus Palmetten, und an der Spitze aus einer stilisierten Blüte der Drachenwurz (*dracunculus vulgaris*), die sich, wie

in der ganzen griechischen Kunst, so auch in pergamenischen Reliefs mehrfach als Ornament verwendet findet (Jacobsthal, Araaceenformen in der Flora des Ornaments, Berlin 1884). Über dem Schaft des Schiffzeichens, auf der linken Seite des Feldes ein Stegerrinder mit reich verziertem Blatt, nicht von der gewöhnlichen, schaufelförmigen Art, sondern mit beilförmig gestaltetem Schwanz. Über diesem ein *ἀγκυρόν*, von dem vorigen durch den schlanken, geriefelten Stiel unterschieden. Ein Glockenhelm, dem auf dem ersten Interkolumnium ähnlich, ein Schwert mit Tragriemen und ein stehender, eigentümlich ornamentierter (Hakenkreuz?) Panzer mit

selben. Links unten ein Paar über Kreuz gelegte Beinachsen, über den Lanzen ein rätselhafter Gegenstand von der Form eines Barett. Derselbe scheint von Leder oder Zeug zu sein und könnte seiner Größe nach wohl als Kopfbedeckung gedient haben. Zweifelloß gehört auch er, wie so viele Stücke dieser Waffenreliefs, zu einer nichtgriechischen Ausrüstung. Das dreieckige Feld links neben den gekreuzten Lanzen füllte, nach dem Ansatz zu schließen, ein Glockenhelm aus. Das interessanteste Stück der ganzen Reihe ist der Geschützteil, rechts neben den Schilden. Vier senkrecht stehende Ständer werden oben und unten von starken Querhölzern gehalten.



1425. Waffenrelief von der Athendhalle zu Pergamon.

Nackenschutz und festgebundenen Schnulferstücken, dessen *εἰσπρεπεί* unter dem ovalen Schilde sichtbar sind, vervollständigen die Darstellung.

Auch auf dem vierten Interkolumnium (Abb. 1435) bilden zwei Schilde den Mittelpunkt der Darstellung. Der hintere ist kreisrund und wird von der Rückseite gesehen: die beiden Handhaben sind so wenig genau an den Enden eines Durchmessers angebracht, wie der Querriegel, welcher zur Verstärkung der Schildwandung dienen soll. Der vordere ist von der gewöhnlichen ovalen Form, mit geklammertem Buckel und Grat. Über dem Rundschild ein großer, zerbrochener Speer mit drei- oder vierkantiger Spitze, welche durch einen runden Knauf mit dem Schaft verbunden ist. Zwei kleinere Lanzen kreuzen den

In dem dunkel erscheinenden Zwischenraum zwischen den beiden mittelsten der vier Senkrechten erblickt man in halber Höhe das halbrunde Pfeillager angeordnet. Die beiden seitlichen Zwischenräume werden von runden Kolben ausgefüllt, um welche die zur Spannung des Geschützes nötigen Sehnen gewickelt sind. Die Kolben laufen oben und unten von den Querhölzern in runden Kapseln, welche auf zwei viereckigen Zwischenstücken ruhen. Rechts von der Mitte der äußersten Senkrechten sieht man den Arm des einen der Hebel, welche durch jeden Kolben gingen, um die Umdrehung derselben und somit das Spannen der Sehnen zu bewirken. Die Darstellung dieses Teiles eines Pfeilgeschützes ist eine sehr summarische, in allen Mafsen und Einzelheiten, wie



Droysen S. 120 ff. ausführlich nachgewiesen hat, willkürlich, ungenau und ohne jedes Verständnis für die Konstruktion des Geschützes. Es kam dem Künstler eben nur darauf an, den allgemeinen Eindruck dieses charakteristischen Geschütztes ( $\pi\lambda\upsilon\beta\eta\nu$ ) wiederzugeben, nicht aber den, für das Relief völlig aussichtslosen Versuch zu machen, denselben in einer perspektivischen Ansicht genau nachzubilden. In der rechten oberen Ecke ein Schwert mit umgeschlungener, gefranzter Binde, darüber eine gerade Trompete, darunter das Vorderteil eines metallenen Panzers und drei große gefiederte Pfeile, offenbar die Geschosse für das Geschütz.

Diese Proben der Waffenreliefs genügen, um von ihrem Inhalt und ihrer Ausführung eine klare Vorstellung zu geben. Schon auf den vorgeführten Interkolumnien finden sich zahlreiche Wiederholungen, und nur wenig neue Waffenstücke — Köcher, Schleuder und eine paphlagonische Trompete, deren Schalloch die Protome eines Ochsens bildet, — bieten die übrigen erhaltenen Tafeln (von den 25 Interkolumnien sind 5 vollständig und 5 zur Hälfte erhalten, außerdem zahlreiche Bruchstücke). Die dargestellten und der «siegbringenden Athena» im Bilde geweihten Trophäen rühren aus See- und Landkämpfen, aus Kriegen mit Hellenen und Barbaren her. Unter letzteren behaupten auch hier die Gallier einen hervorragenden Platz. Denn sicher gallischen Ursprunges sind die zahlreichen großen Buckelschilder, die Kettenpanzer, deren Erfindung ihnen zugeschrieben wird, die langen Schwerter ohne Parierstange, wohl auch die — in historischer Zeit bei den Griechen nicht üblichen — Streitwagen und sicherlich noch manches andre barbarische Waffenstück. Auch in diesen Trophäen also hat der Erbauer der Halle, Eumenes II., in erster Linie an die Siege erinnern wollen, die er und sein Vorgänger über diesen Erbfeind des Attalidenhauses davon getragen hat.

Die Aufgabe, einen Temenos der Athena Nike mit Trophäenreliefs zu schmücken, war nicht neu, die Balustrade des Niketempels zu Athen (oben S. 1027) bei den vielen Beziehungen zwischen Athen und Pergamon den Künstlern vielleicht bekannt. Es ist bezeichnend, wie sie von diesem Vorbild abgewichen sind. Bei dem attischen Werk, das nur unwesentlich höher (0,98 gegen 0,88 m), aber von dem Akropolisaufgang aus deutlicher zu sehen war, als die etwa 10 m vom Beschauer entfernten pergamenischen Reliefs, ist der Hauptnachdruck auf das Figürliche, das A und Ω jeder Reliefdarstellung, gelegt. Siegesgöttinnen errichten das Tropaion, Siegesgöttinnen führen den Opferstier herbei n. s. w. Das sachliche Beiwerk ist aufs äußerste beschränkt. Das Umgekehrte ist bei unseren Reliefs der Fall: figürliche Darstellungen sind gar nicht vorhanden, Waffen in buntem Durcheinander nehmen

den ganzen Raum ein. Die Künstler haben die  $\sigma\kappa\upsilon\lambda\alpha$  ἀπὸ γαλατῶν (Paus. I, 4, 6), welche wohl im Heiligtum selbst aufgehängt waren, in Marmor übersetzt. Hierdurch waren sie den athenischen Meistern gegenüber entschieden im Nachteil. Sie mußten bei der großen Anzahl der zu füllenden Felder sich vielfach wiederholen, setzten an Stelle lebendiger, mannigfach bewegter Gruppen das stete Einerlei toter Waffenhaufen, an Stelle des Wertenden, das immer von neuem fesselt, etwas Fertiges, das bei jeder neuen Betrachtung an Reiz verliert. So kann die Wahl des Gegenstandes schon an sich als keine glückliche bezeichnet werden. Sie ist es aber auch nicht in Rücksicht auf den Platz, den die Reliefs erhielten. Die allseitig umrahmten, verhältnismäßig kleinen Balustradenfelder, die dem Beschauer als ein leicht übersehbares Ganze entgegentraten, forderten eben aus diesem Grunde entweder eine einfache ornamentale Ausstattung, welche ja die Verwendung von Waffenstücken in symmetrischer Anordnung nicht ausschloß, oder aber, gleich den Metopen, eine in sich abgeschlossene figürliche Darstellung. Keiner von beiden Forderungen glaubten die Künstler genügen zu sollen. Mit fühlbarer Absichtlichkeit vermieden sie alles, was nach ornamentaler Anordnung, nach idealer Gruppierung, nach Unterordnung unter die Architektur aussah. Und weshalb? Aus dem Streben, dem wir schon wiederholt begegnet sind, nach Illusion. Über dem Kopieren der Wirklichkeit, nicht bloß beim einzelnen Gegenstande, sondern auch bei Zusammenstellung derselben, die den Eindruck eines zufälligen Durcheinander hervorrufen soll, vergessen die Künstler alles andre. Welche Macht den in der Luft schwebenden Helm an der Deckplatte festhält, welche magnetische Kraft das querliegende Schwert an den Wagenkasten fesselt, welche Gewalt die schräg übereinander getürmten Schilde, die senkrecht vor den Schiffsschnabel gestellten Vorder- und Hinterteile, die über Kreuz gelegten Stulpen und Beinschienen am Herabgleiten hindert, alles das sind Fragen, welche die Künstler nicht nur unbeantwortet lassen, sondern ihrem Hauptzweck gegenüber vermutlich als gleichgültig oder gar unberechtigt angesehen haben würden. Je mehr die bis an den äußersten Rand vorgeschobenen Waffenhaufen den Eindruck machen, als könnten sie jeden Augenblick herabfallen und dem Beschauer den Schädel zerschmettern, desto vollkommener werden die Künstler ihre Aufgabe als gelöst betrachtet haben.

Das Mittel, wodurch sie neben dem regellosen Durcheinander die beabsichtigte Illusion hervorzu- bringen suchten, ist ihnen nicht Wiedergabe des Eindrucks, den das Waffenstück auf den Beschauer macht, sondern Wiedergabe des Dinges selbst in allen seinen Einzelheiten, gleichviel ob



diese beim Betrachten desselben zur Wirkung kommen oder nicht. Jede einzelne Franse an der Schwertbinde, jedes kleine Ornament des metallenen Harnischs, jede Schnur in der Knotenschlinge, jede Rille des Wagenkastens, jede Feder des Kopfschmuckes, jeder Knopf des Wagenrades, jeder Ring des Kettenpanzers, alles wird unter Aufwand beispielloser Sorgfalt mechanisch nachgebildet. In diesen äußerlichkeiten suchen sie das Wesen ihrer Aufgabe, unbehirt durch die Wahrnehmung, daß das so in Marmor übertragene Ding schließlich doch ganz anders wirkt, als das wirkliche. Von diesem rein Materiellen der Nachahmung zeugt schon die Gigantomachie starke Ansätze. Das von der Wirklichkeit abgeschriebene Riemenwerk der Schuhe, die kameenhafte detaillierte Ornamentik der Schildebündel, die ins einzelste gehende Ausführung der Tierfelle u. a. steht mit der mechanischen Wiedergabe der Waffenstücke unserer Reliefs auf gleicher Stufe, und dies allein würde den gemeinsamen Ursprung und die gleiche Entstehungszeit beider Werke vermuten lassen, wenn diese nicht anderswoher feststünden. Was aber dort Ansätze geblieben sind, die in ihrer Vereinzelnung und bei dem sonst ins Große gehenden Zuge des Ganzen überraschen und interessieren, ist hier zu so ausschließlicher Herrschaft gelangt, daß man sich wundert, wie diese Reliefs bei dem Mangel jedes künstlerischen Gedankens nicht noch viel trockener und einförmiger wirken. Die stammenswerte Virtuosität in der Behandlung des Materials trägt hierzu sicherlich viel bei, viel aber wohl auch die »malerische« Form der gewählten Waffenstücke und ihre auf das Widerspiel der Linien geschickt berechnete Anordnung. Mit dem vieldeutigen »malerisch« meinen wir hier die auffallenden, vom Gewöhnlichen abweichenden, originellen Formen der Stücke, nicht das der Malerei im Gegensatz zur Reliefistik Eigentümliche. Denn in diesem Sinne sind die Waffenreliefs nicht eigentlich malerisch. Durch ihren Verzicht auf figürliche Darstellungen rauben sie sich zwar denjenigen Vorwurf, in welchem der Schwerpunkt des Reliefs liegt, allein die gewählten Gegenstände widersprechen an sich so wenig der Natur desselben, wie ihre scharfe, in allen Einzelheiten bestimmte Wiedergabe. Denn diese geht eben nur auf die Form, nicht auch auf die Lichtreflexe, den Glanz, das Leuchten der edernen Waffen aus. Erst wenn die Künstler dies versucht hätten, würden sie das Gebiet betreten haben, welches lediglich der Malerei zugänglich ist (vgl. die überzeugenden Ausführungen Haucks, Preuß. Jahrb. LVI S. 1 ff.). Auch perspektive Verkürzungen sind nur in beschränktem Maße angewandt worden; wo sie, wie bei den Hebeln des Geschütztes notwendig gewesen wären, sind die Künstler Heber von der Wirklichkeit abgewichen, als daß sie den aussichtslosen Versuch unternommen hätten.

In technischer Hinsicht eine bewundernswerte Leistung, auch in der Komposition nicht ohne Gefühl für anmutigen Fluß der Linien treten uns die Waffenreliefs als das Erzeugnis einer Kunstrichtung entgegen, welche dem Streben nach realistischer Wirkung und glänzender Entfaltung virtuoser Technik alle anderen Rücksichten opfert. Mit dem technischen Können steigert sich die Gedankenarmut und die Kunst erstarrt im mechanischen Abschreiben leerer Formen.

#### Einzelfunde.

Außer den besprochenen umfassenden Werken haben die deutschen Ausgrabungen noch eine Fülle von einzelnen Statuen, Statuetten und Reliefs zu tage gefördert, deren Betrachtung erst das Bild pergamonischer Kunstthätigkeit, das wir oben zu entwerfen versucht haben, vervollständigen würde. Indessen sind diese Werke erst zu einem ganz kleinen Teile dem Studium zugänglich gemacht, und noch weniger davon sind in Abbildungen veröffentlicht worden. Deshalb muß hier eine ganz kurze Erwähnung der bedeutenderen Stücke genügen, welche bereits im Berliner Museum Aufstellung gefunden haben. Die Kolossalstatue einer Frau ist deshalb bemerkenswert, weil sie das Anstückelungsverfahren, dessen wir bei der Gigantomachie und der Prometheusgruppe Erwähnung thaten, in sehr ausgedehnter Weise angewendet zeigt: selbst der Kopf besteht aus mehreren einzelnen Stücken, die durch eiserne Stifte zusammengehalten werden.

Mehrere Werke zeigen eine unverkennbare Anlehnung an die Gigantomachie des Altars, so die Statue eines blitzschleudernden Zeus und das kleine Relief einer Gigantomachie, von welchem die Figuren des Zeus und der Athena erhalten sind. Andre wiederholen ältere griechische, namentlich attische Typen und bestätigen so von neuem den regen Verkehr zwischen Pergamon und Athen. Hierher gehört eine weibliche Statue ohne Kopf und Unterarme, welche mit der Rechten einen Mantel vom Rücken her über die Schulter zieht; ferner eine Athenastatue, deren Ägis kreuzweis über die Brust gelegt ist und deren trefflich erhaltener Kopf das ältere Original verrät; endlich der Kolossal-torso einer zweiten, wahrscheinlich aus der Bibliothek stammenden Athena, welche eine freie Nachbildung der Phidiasischen Parthenos auf der Burg zu Athen ist. Durch sorgfältige Arbeit und anmutige Haltung zeichnet sich ein Hermaphrodit aus, der sich mit dem linken Arm auf einen Baumstamm lehnt. Er trägt um den Unterkörper ein Gewand, an den Füßen Sandalen und das Haar zierlich geordnet, so daß lange Locken auf die Schultern herabfallen: eins der trefflichsten Werke aus Pergamon. Am meisten bewundert ist unter den Einzelfunden



ein Aphrodite (?) Kopf aus parischen Marmor von großer Weichheit, um nicht zu sagen Verschwommenheit der Formen, auch dieser gewiss Umbildung eines älteren Typus. Von vielen Seiten werden darin Anklänge an die Aphrodite von Melos gefunden, ohne daß bisher eine eingehende vergleichende Würdigung beider Köpfe, welche jene Ansicht vielleicht als irrtümlich erweisen würde, stattgefunden hätte. Die vortreffliche Bronzestatue eines Satyr ist unten im Art. »Satyr« abgebildet, auch sie die charakteristische Weiterbildung eines strengeren Typus, wie er in den Wiederholungen von Myrons Satyr (oben S. 1002) für uns noch nachweisbar ist.

So sind alle diese Werke nicht von originaler Erfindung und zeigen deutlich, daß die pergamenischen Künstler Epigonen waren, die von dem Reichtum früherer Jahrhunderte zehrten. Aber sie haben erworben, was sie von ihren Vätern ererbt hatten. Sie haben sich nicht an gedankenlosen Wiederholungen genügen lassen, sondern ihre Werke mit eigenem Leben erfüllt und der Richtung auf das Reale, die ihre Zeit eingeschlagen hatte, mit Geschmack und Geschick Rechnung getragen. Das rechte Maß ist hin und wieder überschritten, die neue Zeit hat ihre Ansprüche bisweilen zu eigenwillig geltend gemacht, aber es geht ein Zug ernster Tüchtigkeit und gewissenhaften Strebens durch die ganze Kunstthätigkeit. Nirgend ein Hinarbeiten auf Sinnenkitzel, nirgend eine Entwürdigung der Kunst zur Dienerin der Lusternheit. Vor große Aufgaben gestellt, haben die Künstler sich derer würdig gezeigt im Können und Wollen. Viel öfter haben sie durch übergroßen Fleiß als durch Mangel daran gefehlt, viel öfter hat sie das Zuviel als das Zuwenig technischen Könnens irre geleitet. Die Virtuosität ist keine geringere Feindin der Kunst, als der Dilettantismus. Sie verführt dazu, die Form über den Inhalt, den Effekt über den Gedanken zu setzen. Eine erschöpfende Kunstbetrachtung aber wird mit einer solchen Epoche ebenso rechnen müssen, wie mit derjenigen, welche der Vollendung der Kunst vorangeht, und der Schluß eines so herrlichen Schauspielers, wie es die hellenische Plastik uns bietet, ist unseres Interesses nicht minder würdig, als der Beginn. Deshalb darf es die Kunstgeschichte als eine besonders glückliche Fügung betrachten, daß die deutschen Ausgrabungen zu Pergamon in so erwünschter Weise die Funde an anderen Stätten griechischer Kultur ergänzt haben. Wenn jene ganz besonders für die älteren Perioden der hellenischen Kunst reiches Material geliefert haben, so haben diese der jüngsten Epoche derselben einen ganz neuen Inhalt gegeben. Diesen völlig zu übersehen und zu würdigen wird erst nach Jahren möglich sein.

[A. Trendelenburg]

**Periandros.** Ein Hermenbild des berühmten Tyrannen von Korinth, selbstverständlich eine ideale Schöpfung, ist zusammen mit denen des Bias (s. Art.) und anderer von den sieben Weisen in der Villa des Cassius bei Tivoli 1780 gefunden (Abb. 1436, nach



1436 Periandros.

Visconti Iconogr. gr. pl. IX, 1). Die Buchstabenformen der Inschrift verweisen die Arbeit in eine römische altertümliche Periode, ebenso wie die Angabe der Augensterne und Papillen. Ein vollständige Statue von Periander, welche mit den schönen und strengen Gesichtszügen dieser Herme ziemlich gut stimmt, befindet sich in Villa Borghese. [Rm]

**Perikles.** Plutarch (Per. 3) schildert den großen Staatsmann als übrigens wohlgestaltet, aber mit unverhältnismäßig langem Kopfe begabt, weshalb die Künstler ihn stets nur mit dem Helme porträtiert hatten (τὰ μὲν ἄλλα τὴν ἰδέαν τοῦ σώματος ὁμιέοντων, προήκει δὲ τὴν κεφαλὴν καὶ ἀσύμμετρον ὄντων αἱ μὲν εἰκόνες αὐτοῦ σχεδὸν ἅπασαι κράνεσι περιέχονται, μὴ βυλομένων, ὥς εἶκε, τῶν τεχνιτῶν ἐξουσιάζειν). Dieser Grund entspricht vollkommen dem Idealisierungsprinzip der älteren Kunst in Porträtbildungen; man wollte den »Zwiebelkopf« (σχινοκέφαλος) der Komiker nicht durchscheinen lassen. Nach anderer Meinung freilich (Curtius, Arch. Ztg. 1890 S. 40) bezeichnet der Helm den Perikles als »Oberfeldherrn von Athen«; denn die Würde des Strategen, welche er eine Reihe von Jahren nach einander bekleidete, war die eigentliche Basis jener Macht, mit welcher er das ganze Staatswesen beherrschte. Eine mit alter Inschrift versehene Büste, 1781 in der Villa des Cassius bei Tivoli gefunden, befindet sich im britischen Museum. Die Herme, deren Photographie wir geben (Abb. 1437, aus dem Vatican im Museo, Mus. Pio-Clem. VI, 29), zeigt, wie einige andre, ganz regelmäßige, wenig individuelle Züge. Namentlich sollte nun die Glätte der Wangen und der Stirn bei der steten und sorgenvollen Gedankenarbeit eines Perikles fast unerklärlich finden; die Kunst der Philiasischen Zeit aber hält es für würdig, auch in solchem Antlitze nur die heitere Ruhe des »Olympiers«

zu zeigen, während bei den realistischen Komikern der κεφαλήπερα Ζεὺς ἦσαν ἔργοντα συνεχόου τὴν ἑλλάδα und der Abglanz dieser Blitze sicher in den Augen sichtbar wurde, die das Bild fast unbeweglich zeigt.

Die Nachwirkungen des alten Stils sind auch in der hohen Stellung der Ohren und dem kurzlockigen Haupthaar, sowie dem flach anliegenden Barte zu spüren, während eine leise seitliche Neigung des Hauptes vielleicht der Gewohnheit des Mannes entsprach.

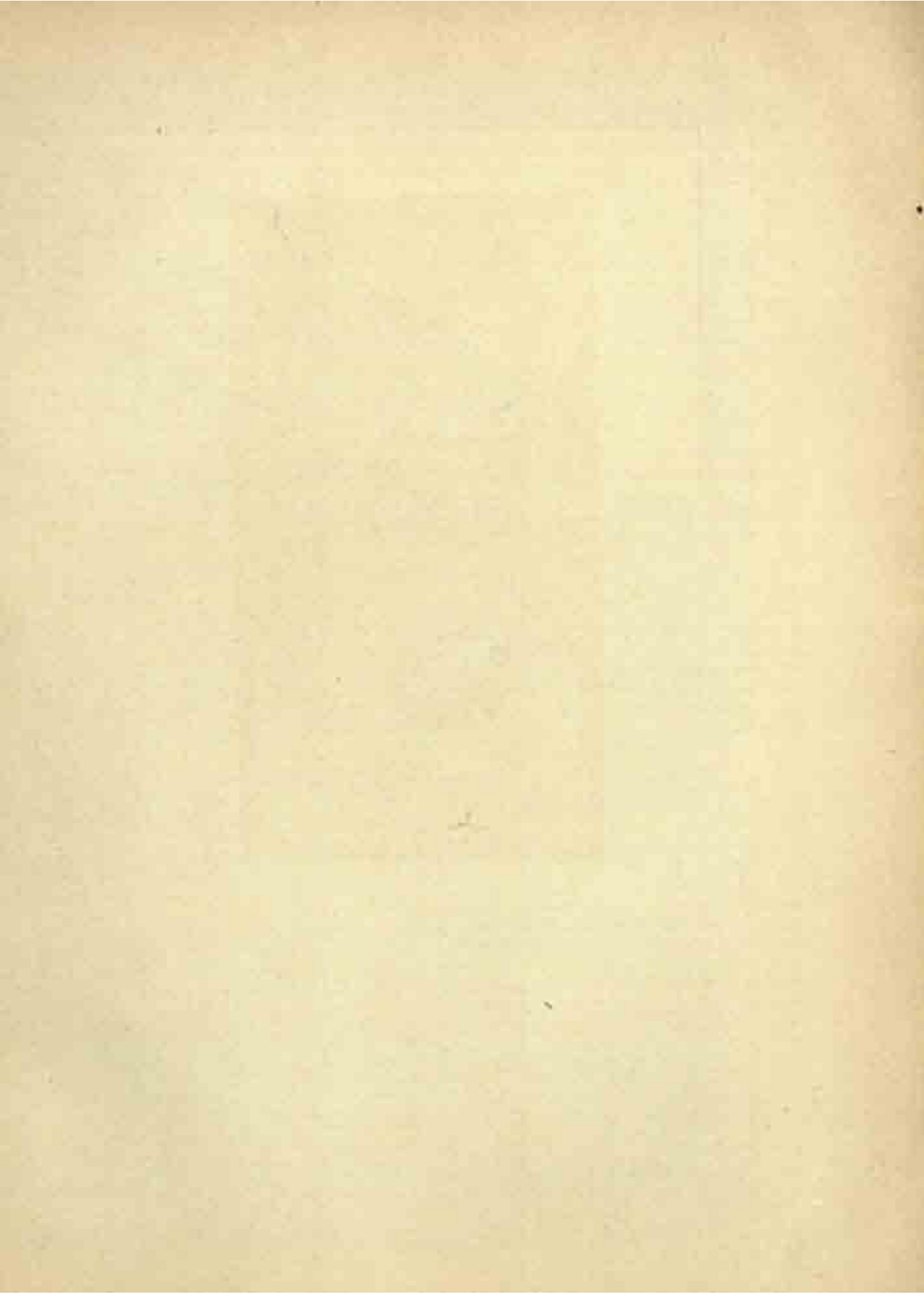
— Ein Bild des Perikles auf der Akropolis erwähnt Paus. I, 25, 1; wahrscheinlich die Statue des gleichzeitigen Künstlers Kresilas (vgl. Art.), welche Plin. 34, 74 anführt: *Olympium Pericles dignum cognomine, mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit*. Die letzteren Worte hat man verschieden gedeutet; entweder: die Kunst macht berühmte Männer noch berühmter, nämlich durch Vervielfältigung ihrer Gestalt (entsprechend dem Sprachgebrauche des Plinius und seiner sonstigen Anschauung, vgl. 35, 11: *ut praesentes esse ubique cum di possent*), oder sie bildet edle Naturen noch edler, idealer von Gestalt, was unserem besonderen Falle angemessen sein würde, wo eben das Beiwort Olym-

pian begründet werden soll. — Eine andre Herme in der Münchener Glyptothek N. 157. Eine ähnliche, aber ohne Helm und ohne die eigentümlich nach hinten zugespitzte Schädelbildung in Villa Albani (Kaffeehaus, 744) bezieht Braun, Ruinen Roms S. 708 vermuthungsweise auf Peisistratos, mit welchen Perikles große Ähnlichkeit besaß nach Plut. Per. 7. [Bm]



1437 Perikles.







Blick von Korinth. Links unten die Ruinen eines alten griechischen Tempels; oben die türkischen Befestigungen der Burg.







## P

(Fortsetzung)

**Persens, der Lichtgott.** Über seine Geburt s. »Danae«. Der Mythos von der Enthauptung der Gorgone Medusa erfreute sich einer ganz besonderen Beliebtheit in der darstellenden Kunst. Über die geschichtliche Entwicklung und die allmähliche Umgestaltung der Bildung des Medusenhauptes selbst ist kurz unter dem Art. »Medusa« gehandelt. Auf den älteren Reliefs und Vasenbildern findet sich natürlich nur die alte Form des mißgestalteten Schreckbildes. Unter den vorbereitenden Szenen ist die Begegnung mit den Gräen bis jetzt nur einmal bildlich nachweisbar, und zwar auf einem etruskischen Spiegel, abgeb. Mon. Inst. IX, 56, 2: Perseus mit Athena schleicht heran zu zwei alten Frauen, ähnlich den Ammen auf spätern Vasenbildern, ritzlich, aber vollgelockt und sonst wohlgebildet in weiten Gewändern; der Held greift nach dem runden Auge, welches die eine in der Hand hält. Die charakterlose weichliche Kunstform dieser Spiegel läßt nur schließen, daß der Gegenstand auch bei den Griechen nicht ganz unerhört war. Ein Relief mit der Übergabe der Wundergaben der Nymphen an Perseus fand sich schon im Tempel der Chalkiolkos in Sparta (Paus. 3, 17, 3) und ist auf einem archaischen Vasenbilde bei Gerhard, Anzerl. Vasenb. 323 erhalten. Hier bringen drei Nymphen (ΝΗΛΑΕΞ) dem Helden jede ein Stück zu seiner Ausrüstung, die Flügelschuhe, den unsichtbar machenden Helm und

die Tasche zur Bergung des abgeschlagenen Medusenhauptes. Athena, seine Beschützerin, steht hinter ihm. Die Tasche, welche κιβωτις genannt wird, erscheint zuweilen als ein Futteral oder Gefäß, das Siebelschwert (ἀσπίς) ähnlich wie bei Kronos meist mit einer geraden und einer krummen Spitze. Neben den von Hermes entlehnten Flügelschuhen werden auch Flügel an das Haupt des Helden gefügt, vielleicht zum Ersatz der undarstellbaren Tarnkappe (Αἰδου κόρυς). Das Abhauen des Gorgonenhauptes vergegenwärtigt in sehr unuavler Darstellung eine Metope aus Selinus (s. Abb. 344): hier steht Athena neben Persens, beide in Frontstellung, um der Versteinigung zu entgehen. Zu gleichem Zwecke läßt Athena den Persens zuweilen in ihren Spiegelschild blicken, wie in dem Gemälde bei Lucian. de domo 25. Auf jener Metope hat Medusa den ihrem Rumpfe entsprossenden Pegasos im Arme, aber ungefesselt. Sehen wir nun die altertümliche Terrakotta aus Melos näher an, welche wir Abb. 1438, nach Millingen, Uned. mon. II, 2 geben, so wird sich zunächst die auffallende Erscheinung, daß Persens die Harpe in der linken Hand trägt, nur durch Brunn's treffende Vermutung (Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1872 S. 536) erklären, daß dies kleine Relief, welches ebenso wie sein mit ihm zusammengefundener Zwillings Belleroophon darstellend (s. Art. mit Abb. 318) der Grundplatte entbehrt, zu dekorativer Füllergestaltung auf ein



Gerät genietet war, aber beim Kopieren zufällig oder aus besonderem Grunde nach der Gegenseite gewandt wurde. Beide Szenen waren am Throne des Asklepios bei Ephlauros dargestellt (Paus. II, 27, 2); nahmen die parallel gearbeiteten Reliefs hier die Seitenfelder ein, so würde Perseus nach der Rückseite gewandt reiten (was unstatthaft ist), falls man nicht annimmt, daß unser Bild eine Spiegelkopie ist. — Übrigens ist noch eins hier bemerkenswert: es gewinnt nämlich fast den Anschein, als ob Perseus hier den Pegasus selbst schon bestiegen habe und nachträg-

malier bald vollständiger, bald abgekürzte Darstellungen des jedermann geläufigen Gegenstandes. Perseus, der entweder mit abgewandtem Gesichte das abgeschlagene Haupt der Gorgone emporhält oder dasselbe in der Jagdtasche geborgen hat, läuft immer mit gewaltigen Luftschritten davon, zuweilen unter dem Schutze von Hermes oder Athene, ihm stürmen die Medusenschwestern nach, zwischen welche oft Poseidon als Geliebter der Medusa mit dem Dreizack tritt. In der Zeit der Kunstblüte wurde, wie

die Häßlichkeit des Gorgonenhauptes gemildert, so auch wahrscheinlich die Verfolgungsscene aus der altertümlichen Steifheit zu einer schönen Gruppe umgestaltet (vielleicht durch die Bildhauer Myron und Pythagoras), in welcher Medusa tot hingestreckt ist, oft aber ganz fehlt, während Perseus siegreich das abgeschlagene Haupt emporhebt, umgeben von Athene, Hermes, bisweilen auch von Nike und andern Figuren. Statt der fliehenden Gorgonen aber finden sich mehrfach erschreckende Satyrn, welche wie geblendet von der Erscheinung des versteinernen Hauptes mit komischer Geberde davonstürzen.

Einige dieser Gemälde machen den Eindruck, daß es sich hier nicht um ernsthafte Dinge, sondern vielmehr um eine possenhafte Parodie handle, die nach Welcker dem Satyrspiele entlehnt sein könnte, wo ein Puppenkopf die Rolle des gefürchteten Medusenhauptes spielen muß. Ganzeigentlich ist namentlich die Darstellung eines schmuckreichen Gefäßes aus Capua (jetzt in Berlin), welches wir Abb. 1439, nach Mon.



1438 Perseus und die enthauptete Medusa. (Zu Seite 1288.)

lich noch Chrysaor aus dem Rumpfe der Gorgone hervorschießes. Eine gleichzeitige Darstellung beider Geburten ändert sich wohl nur bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 39, 3. (Pegasus' Kopf der enthaupteten Medusa entstehend, während sie eben auf die Hände hingestürzt ist und der Blutstrom sich ergießt, auf einer Vase bei Gerhard, Trinkschalen Taf. II III.) Häufiger noch als der Moment der Enthauptung ist die Flucht des Siegers Gegenstand der Bildwerke, schon bei Hesiod. Scnt. 216—237, wo die ganze Scene beschrieben ist, auf dem Kasten des Kypselos (Paus. V, 18, 1) und auf einer ganzen Reihe von Vasenbildern, welche Jahn im Philologus Bd. XXVII S. 1 bis 17 eingehend besprochen hat. Bei großer Übereinstimmung in den Hauptmotiven geben diese Denk-

mal. VIII, 34 und der Beschreibung Klügmanns hier wiedergeben. Vier junge Mädchen in kurze dorisches Chiton gekleidet, sonst aber nackt, sind in verschiedenen Stellungen schlafend oder halbwach um einen großen Baum mit zahlreichen Früchten gelagert. Einer von ihnen hat der Held in phrygischer Mütze mit Flügelschuhen heranschleichend das Haupt mit der Harpe abgeschnitten, welches er an dem hohen Kopfsatz haltend davonträgt. An den Mädchen ist keine Spur des herkömmlichen Typus der Gorgonen; schon ihre Viernzahl ist eine vereinzelte Abweichung; Perseus' aufwärts gerichteter Blick läßt sich zwar durch die versteinemde Wirkung des Medusenhauptes motivieren, hat aber zugleich etwas possemäßig Komisches, so wie die Mädchen,

abgesehen von dem Mangel an Grazie, Hetairen vorstellen könnten. Der große Baum hat in dem mythischen Lokale — den öden Regionen der ewigen Nacht — keinen Sinn, ebenso die daneben, wie es scheint, aufgehängten undeutlichen Gegenstände. Dazu ist das Ganze auf schwarzem Grunde zwar nur mit den gewöhnlichen Farben rot, weiß und gelb gemalt, jedoch in drei verschiedenen Abstufungen derselben (in der Abbildung durch hellere und dunklere Schraffierung angedeutet), so daß das Bild recht bunt aussieht. Die Zeichnung ist routiniert, aber flüchtig; Hellög will darin samnitische Lokaltechnik

Von der Befreiung der Andromeda gibt es fast nur Denkmäler aus später Zeit, darunter ein schönes Basrelief im Capitol, auf dem der Held den Kampf schon siegreich bestanden hat — denn das krokodilköpfige Ungeheuer liegt tot am Boden — und soeben die Jungfrau in malerischer Haltung am Arme unterstützt, um des Fels herabzusteigen (Braun 12 Basrel. N. 10). Hier und in einer in Hannover befindlichen Marmorgruppe, welche dasselbe Motiv bietet, ist Perseus in den Proportionen seines Körpers, wie auch sonst in der ausgebildeten Kunst dem Hermes sehr angenähert, wozu schon die Flügel



1429 Die Tötung der Medusa parodiert. (Zu Seite 1290.)

erkennen. Ist dies richtig, so könnte man um so eher den Gedanken an eine possenhafte Parodie fassen, als in den attelaischen Spielen mythologische Stoffe mehrfach verarbeitet waren. Wenigstens könnte dieser Perseus in der Spitzmütze mit seiner typischen Haltung wie ein neapolitanischer Bajazzo anmuten.

Die Überbringung des abgehauenen Gorgonenhauptes nach Seriphos zum Könige Polydektes war schon in der athenischen Pinakothek gemalt (Paus. I, 23, 6: Περσεὺς ἔστιν ἐς Σέριφον κομίζουενός Πολυδέκτην φέρων τὴν κεφαλὴν τῆς Μεδούσης. Diesen Gegenstand weist eine prächtige Vase auf (bei Müllin, G. M. 95, 387\*), wo Perseus mit Athene vor dem thronenden Könige erscheint, daneben rechts Diktys, links die Mutter Danae auf einem Felsen sitzend.

an den Füßen und am Haupte Anlaß gaben. Obri-gens ist hier weder die Gorgo sichtbar, noch eine Spur von Anketzung an den Felsen, wie z. B. bei Lucian, dial. mar. 14; die Darstellung ist ohnedies verständlich. Der malerische Charakter dieser Marmorwerke weist deutlich darauf hin, daß sie ursprünglich wirklichen Gemälden nachgebildet sind, wie dies in römischer Kaiserzeit auch sonst vorkommt (vgl. Annal 1878 p. 99).

Anders freilich die gemalten Vasen, welche Trendelenburg in Annal. Inst. 1872 p. 108—120 behandelt, und deren schönstes Exemplar, eine Amphora in Neapel, wir Abb. 1410, nach Mon. Inst. IX, 38 hier wiederholen. Die Darstellung im ganzen ist sofort deutlich durch die streng symmetrische Gruppierung.



Den Mittelpunkt der mittleren Reihe nimmt Andromeda ein, welche mit den Armen an zwei Räum gefesselt ist. Regelmäßig auf Vasen ist nämlich das Mädchen nicht an den Felsen geschmiedet, wie bei Schriftstellern (vgl. Anthol. II, 172: *ἄνευ λίθου πρὸς βράχος Ἀνδρουμένη* u. Ovid. Met. IV, 672), sondern an Säulen oder auch galgenartig verbundenen Bäumen befestigt. Auf einer Vase im britischen Museum (Archaeologia XXXVI, 70) sind äthiopische Sklaven beschäftigt, das Marterholz im Boden zu befestigen und Löcher dafür zu graben. Wie nun die ganze Umgebung des angefesselten Mädchens, welche den Beschauer im ersten Augenblick höchlich betrenden muß, aufzufassen sei, hat Trendelenburg a. a. O. sehr klar nachgewiesen, gestützt auf eine Stelle des Achilles Tatius, wo ein Gemälde beschrieben wird, das unsern Gegenstand vorstellt (III, 4): *τοὺς τὸ θέμα, εἰ ἀνδρὸς εἰς τὰ δεσφὰ καὶ τὸ σῶτρον, ἀνδρὸς ἐδὲν τόκου* und weiter (III, 7) von der Andromeda *ἐστὶν αὖτε νεογνὸς ἐστὶν ἀνδρὸς, ἀνδρὸς ἀνδρὸς νεογνὸς ἐστὶν ἀνδρὸς*. Andromeda wird also, als dem Tode gewollt, zu einer Braut des Hades (vgl. Soph. Ant. 816: *Ἀγέροντι νεογνὸν*), sie ist deshalb bräutlich geschmückt mit Schleier und Gürtel, mit Hochzeitskrone (*ἀσπερὶδόν*), Halsband und Ohrringen. Rechts neben ihr befindet sich ein Stuhl mit Polstorkissen, daneben steht ihre alte Amme, welche einem Zweig darreicht, wie man Kränze zur Hochzeit widmet, aber auch auf den Sarg niederlegt. (Andre Bilder bieten statt dessen Frauen mit Hydrien, welche den *ἀνδροπόροι* auf Gräbern gleichzusetzen sind.) Die zwei hinter der Amme befindlichen Jünglinge, so wie die drei der Oberreihe, welche durch ihre langärmeligen Chitonen und bunten Hosen, durch die spitze Mütze (*κἀπερὶς*) und die Bewaffnung mit Speissen und halbmondförmigen Schilden ziemlich das Ansehen männlicher Amazonen haben, sind in diesem orientalischen Kostüm für Wächter des Grabes oder der Kiste anzusehen. Einer von ihnen ist Muschelbläser, der barbarische Ersatz für den griechischen Trompeter (vgl. Art. *«Orpheus»* S. 1123). In der links von Andromeda sitzenden, ebenfalls mit Halsband und Diadem geschmückten Frau darf uns die Jugendlichkeit nicht abhalten, Kassandra, die Mutter des Opfers zu erkennen, welche durch Stolz auf ihre Schönheit die Katastrophe herbeigeführt und noch nicht aufgehört hat, in Eitelkeit zu prahlen. Von einer Dienerin läßt sie sich den Sonnenschirm über den Spiegel vorhalten, während eine andre mit bunten Bändern bereit steht. — Im unteren Bildstreifen nimmt die Mitte Perseus ein, der das Ungeheuer mit der Linken beim Halse gepackt hat und mit dem Schwertschwert (*δρεμν*) zu enthaupten im Begriff ist. Daneben drei Nereiden, die verwundert und erschreckt zusehen, eine auf dem Delphin sitzend, die andre auf dem Seepferd sich

schaukelnd, die dritte zunächst dem Helden als Skylla gebildet. Der weibliche Oberkörper derselben wandelt sich nach unten in einen gewaltigen Schlangeneib mit dickem Kopf, ihre Hüften aber sind garniert mit einem Kranze von vier Hundsköpfen und acht Hundsheinen; außerdem schwingt sie in der Linken ein großes Hundsfell. — Der oberste Bildstreifen endlich zeigt zur Linken sitzend Aphrodite, ein Schmuckkasten haltend, vor ihr eine Dienerin mit Kranz und Spiegel; aber hinter ihr traulich spielend den geflügelten Eros. Unverkennbar ist in dieser Gruppe das Leitmotiv zum glücklichen Ausgang der grausamen Begebenheit angedeutet, und deshalb auch vom Maler mit großem Geschick nicht bloß Perseus gerade zu Füßen der Andromeda, sondern auch Eros gerade über dem Haupte derselben schwebend dargestellt. Bei Philostr. I, 29 löst Eros die Fesseln der Andromeda selber.

Von neuesten Funden ist ein kleines Thonrelief zu bemerken, welches den der Befreiung vorhergehenden Moment wiedergibt, wie Perseus die Andromeda eben erblickt, der Held führt hier Keule und kurzes Schwert (Arch. Ztg. 1879 S. 99 Taf. 11). Wichtig ist ein sehr altes Vasenbild mit schwarzen Figuren (abgeb. Mon. Inst. X, 51), welches Loeschke Annal. 1878 p. 301 der korinthischen Schule zuschreibt und nach der Form der Inschriften vor die Zeit der attischen Tragödie setzt. Das Sektier ist als ein riesiger Hundskopf mit langer Zunge und Fischkiemen dargestellt, welches Perseus, die Kibisis über dem Arme (ohne die Harpe), mit Steinwürfen angreift, wobei ihn die dahinter stehende, nicht gefesselte Andromeda zu unterstützen scheint, indem sie Material herbeitragt. Hierin steckt vielleicht eine alte Volksüberlieferung, indem statt der versteinerten Kraft der Medusa ursprünglich nur von Steinigung (*ἀδύον* *τοὺς γὰρ τὸν τῷ* 57) die Rede war. Als Halbfigur erscheint das Untier auch auf dem Rand einer Schale (Annal. Inst. 1878 tav. 8). — Attische Schlüssel aus Aigina mit Perseus und Athena, Rev. Harpyien (Phineus zerbrochen) Arch. Ztg. 1882 Taf. 9 u. 10. Dieselbe Zusammenstellung Mon. Inst. VI, 40 auf einer Cista.

Ein anmutiges Motiv auf Vasenbildern späteren Stiles ist Athena, welche den Perseus das abgehauene Gorgonenhaupt in einer Quelle wiedergespiegelt sehen läßt, damit er es gefahrlos betrachten könne (Jahn a. a. O. Anm. 38). Auf pompejanischen Wandgemälden ist es Perseus selbst, welcher der befreiten Andromeda das rettende Mordwerkzeug auf diese Weise zeigt (Helbig, Wandgem. 1192—1200). [Bm]

**Personifikationen in der alten Kunst.** Die griechische Mythologie ist bekanntlich dadurch vor der aller andern Völker ausgezeichnet, daß sie in ihrer wichtigsten Entwicklungsperiode eine durchaus anthropomorphisierende Richtung nahm, d. h. alle



Götterwesen äußerlich und innerlich als reine Menschengebilde aufzufassen und in Dichtung und Kunst darzustellen sich gewöhnte, so daß manche Gottheit fast nur als der ideale Repräsentant einer Menschenklasse erscheint: Zeus als König, Hera als seine fürstliche Gemahlin, Hermes als der in edler Gymnastik gebildete Jüngling, Hephaistos als Handwerker. In

und unbewegte Natur von innen heraus zu beleben und in das ihm eigne menschliche Maß zu fassen. Menschliche Verkörperung und Beseelung aller Gegenstände der sinnlichen und unsinnlichen Welt, was wir kurz Personifikation nennen, ist daher das Lebens- element der griechischen Volksphantasie, der Dichtung und der Kunst; selbst die platonischen Ideen,



1449. Perseus und Andromeda. (Zu Seite 1291.)

der Umwandlung des physischen Elementes und seiner Vergeistigung durch die hinzutretenden menschlich-sittlichen Potenzen feiert der schöpferische Genius seine höchsten Triumphe: die Gebilde der Athene und der Aphrodite, die mythische Ausgestaltung der Demeter und des Dionysos bezeichnen die Gipfel-punkte aller plastischen Formungsfähigkeit; sie sind der reinste Niederschlag des griechischen Volksgeistes selber, der unbewußt unablässig thätig war, die tote

die abstrakten Bilder aller Dinge, haben ihre Wurzel in diesem angeborenen Bestreben, dieser innersten Anlage des griechischen Geistes.

Der Drang nach Belebung und Beseelung der toten Natur spricht deutlich genug in der Schöpfung des Sonnengottes Helios und der Mondgöttin Selene neben den älteren, aber nun schon geistiger und als sittliche Mächte gefaßten Göttern Apollon und Artemis; in der Bildung einer Erdgöttin Gaia neben



Demeter, eines Okeanos neben Poseidon. Die Mächte des Seelenlebens verkörpern sich zu den Darstellungen der Eris und der Erinyen, wie des Eros mit seiner Sippchaft. Daß bei dem Drange nach Darstellung im Bilde gerade das Unvermögen realistischer Technik in der Erzeugung solcher und ähnlicher Gestalten den Künstlern Vorschub leistete, ist ohne weiteres klar. Der von Natur mäßhaltige Künstler ist bedacht, im engen Bildrahmen die Fülle seiner Gedanken zusammenzupressen, und wird genötigt, kurz anzudeuten anstatt breit auszuführen: ein Fisch oder Delphin bezeichnet ihm das Meer, ein Vogel die ganze Luftregion, eine Schlange, Schildkröte oder Eidechse den Erdboden. Volksgemeinschaften und ganze Nationen werden durch einzelne Typen repräsentiert, die Quellen in ihren Nymphen, die Flüsse in ihren Göttern gemalt. Auf dem Gebiete des Seelenlebens werden die hervorstechendsten den Menschen beherrschenden Affekte, denen man göttlichen Ursprung zuschrieb, als von den Göttern gesendet und selber in Dämonengestalt vorgeführt, damit aber eine Reihe von göttlichen Wesen zweiter und dritter Ordnung geschaffen, deren Zahl an sich unbegrenzt war und, wie der Verlauf zeigt, ohne Unterlaß sich vermehren ließe. Auf die Sparsamkeit und bedächtige Charakteristik der klassischen Zeit folgte schon in der alexandrinischen Epoche eine ungemessene Fülle der Nennung; und erst als späterhin der nüchterne Römer wie in der Poesie so auch in der Kunst seine rein begrifflichen Abstraktionen ausprägen versuchte, da vermochte, abgesehen von manchen glücklichen Neubildungen, die äußerliche Aufzählung kahler Attribute an einförmige, unbezeichnende Gestalten und die Willkür der Deutung nicht die erlahmte Schöpferkraft zu ersetzen, sondern das heitere Spiel der frei wallenden Phantasie tief aus in eine ganz verstandesmäßige, platte Allegorisierung prosaischer Gedanken.

Für die hier versuchte Zusammenstellung der hauptsächlichsten Typen, welche man als Personifikationen bezeichnen kann, ergibt sich von selbst die Einteilung in Verkörperungen von 1. Naturgegenständen einschließlich menschlicher Gemeinschaften und 2. von Seelenempfindungen, wozu 3. die den Römern eigene Symbolik für Handlungen und Zustände aus dem Menschenleben hinzukommt.

I. Naturpersonifikationen. Siehe Gerber, *Naturp. in Poesie u. Kunst der Alten*, in *Jahrb. f. Philol. Suppl.* Bd. XI, 241–317.

Die Personifikation der Naturgegenstände in der Kunst hebt mit dem Element des Wassers an, dem lebensvollsten Teile der Landschaft, für Griechen- land bekanntlich in noch höherem Grade als in nördlichen Ländern. Flügeltöchter und Nymphen werden vielfach zu vollen mythologischen Persönlichkeiten und gewinnen demnach individuelle Gestaltung,

späterhin auch mit dem attributiven Schmucke ihrer Produkte. Man sehe die betreffenden Artikel und »Acheloos«; ferner »Nereus«, »Nereiden«, »Meergötter«. Schon der troische Xanthos spricht bei Homer in Menschengestalt (*ὄνειαυ ἰσχυρὸς* *Φ* 213); aus der »rauschenden Meeresbeute« Amphitrite (*s. Art.*) entwickelt sich die angetraute Gemahlin Poseidons; die Quellnymphe Amymone (*s. Art.*) erhält ihre liebliche Mythe. Die stürmischen Wogen und die schaukelnden Wellen des Meeres sind zu Tritonen und Nereiden geworden und haben weite Ränne im Reiche der Kunst erobert. Im westlichen Giebel- feld des Parthenon lagern an den Ecken nach Welkers Deutung der Flüsse und die Quellnymphe Kalirrhoe. Daß ihres belebenden und befruchtenden Wesens halber Flügeltöchter und Nymphen ganz zur Personifikation des Lokals werden, kann hier- nach nicht auffallen. Die Nymphe Nemea finden wir bei Herakles' Löwenkampfe, in einer Metope von Olympia und auf Vasenbildern (Abb. 722). Daß daneben im allgemeinen das Leben und Treiben, das Wachsen und Wehen der Natur in Wald und Gebirge, auf den Höhen und in einsamen Wiesen- thälern vorzugsweise durch die Gestalten des bacht- lichen Kreises symbolisiert wird, durch Satyrn und Barchanten, Pans und Silenen und Mainaden, dürfen wir als bekannt voraussetzen und geht aus den be- treffenden Artikeln hervor. Alle diese Wesen werden nun ursprünglich mitthandelnd, mindestens bei dem dargestellten mythologischen Vorgange mitführend ge- dacht; sie ersetzen in der Kunst den Chor der Zu- schauer, wie man sehr passend gesagt hat (Jahn, *Entführung der Europa* S. 1 Anm. 5), und erst in alexandrinischer Zeit sinken sie (nach Gerber) zu bloßer Staffage und später in der römischen Kunst zur einfachen Lokalbezeichnung herab. Für diese Epoche hat man auch aus den Inschriften eines Wandgemäldes und der Beschreibung eines andern (Philostr. II, 4) schließen wollen, daß die einsame Landschaft am Seegestade durch Ufernymphen (*Ἀκρά*), Fels- und Klippenjungfern (*Σκοτία*), welche hoch oben sitzend in die Ferne spähen, sowie durch adonisartige Jünglinge, welche das Wiesen- grün personifizieren (*Ἀσπύρες*), belebt und mit einer idyllischen Symbolik geziert wurde, welche allein der Reflexion der Dichter und Künstler ent- springen sei. Namentlich auf pompejanischen Bil- dern sieht man dergleichen Gestalten, zu denen jedoch freilich außer der nicht recht motivierten Befähigung der Felsenymphen eine unterscheidende Charakteristik vermisset wird (vgl. Holbig, *Rhein. Mus.* 1863 S. 497 ff.; *Untersuchungen camp. Wandgem.* S. 215 ff.). Dahin gehören auch die Meerweibchen (*Θαλάττιαι*), welche auf einem beschriebenen Gemälde mit ihren grünen Leibern den jugendlichen Oropos umringen (*ῥαϊνὰ ῥόμαι* Philostr. I, 27). Andre



dagegen (Petersen in Arch. epigr. Mitteil. Österreich Bd. V S. 83 ff., Gerber a. a. O. S. 293) verwerfen jene speziellen Benennungen und erklären alle Figuren für einfache Nymphen und Hirten, die Inschriften für Bezeichnungen des Lokales, wobei man freilich nicht recht sieht, was durch diese Trennung gewonnen wird.

Dafs es in der alten Kunst Personifikationen von Bergen gegeben habe, die man früher allgemein wenigstens auf Münzen annahm (Timolos und Sipylus in Lydien, Hamos in Thrakien), wird scharf bestritten von Gerber a. a. O. S. 300—315. Die Berge gelten nach ihm den Griechen auch in der Poesie als unbelebt und tot, selbst in der hellenistischen Zeit; sogar die Vulkane, welche zuerst als selbstthätige Wesen auftreten konnten, dienen nur dem Hephaistos zur Schmiedesse oder dem Typhons als Lager. Der Arkader Pan dagegen sei der eigentliche Berggott. Der zarte Knabe an dem farneischen Stier (s. Abb. 113) ist nur ein Hirt, ebenso die jugendlichen Figuren mit Pedum auf pompejanischen Gemälden (Helbig N. 821 ff., vgl. auch oben Abb. 1359 mit S. 1168), welche auch musizierend die Triften bezeichnen. Erst bei den Römern, wo jeder Teil der Erde seinen Ortsgeist hat, seien auch die Berge besetzt; sie jauchzen vor Freude bei Vergil Eclog. 5, 62. Der Berggott auf der ficoronischen Cista (vgl. Abb. 501 mit S. 455) sei italischen Einflusses zuzuschreiben. Berggötter in späterer Zeit, bei welchen auch Philostratos (I, 14, 26, II, 4) die menschliche Gestalt stets besonders hervorhebt, während sie ihm bei Flüssen und Ländern als selbstverständlich gilt, seien stets auf erhöhtem Terrain gelagert; Jäger und Hirten dagegen nur Andeutung von Bergwäldern und Bergweiden. — Dennoch mußte dem gegenüber auch auf die Erörterungen Bruns über den Westgiebel des Parthenon verwiesen werden (Sitz-Ber. Münch. Akad. 1874, II S. 23—39), dessen kühne und weitgehende Deutungen in landschaftlichen Personifikationen oben S. 1181 berührt worden sind. Ihm stimmt bei Waldstein, Essays on the art of Pheidias p. 172 ff., wo neben eingehender Erörterung der Frage auch einige Abbildungen von Berggöttern in liegender Gestalt mit Baumzweigen aus späteren Bildwerken zusammengestellt sind.

Die Vergegenwärtigung einer Stadt oder eines Landes bewirkte man bei den Griechen zuerst am natürlichsten durch Darstellung ihrer Gottheit oder ihres gottähnlichen Heros. Die Göttin Athene selbst repräsentiert ihre Stadt Athen auf Bildwerken, mit denen manche Staatsdekrete geschmückt sind (Schöne, Griech. Reliefs N. 65 ff.); der fabelhafte Gründer Taras auf Delphin reitend die Stadt Tarent. Die Städte Kamarina und Kyrene haben bei Pindar gleichnamige Nymphen zu Gründerinnen, auch Ortygia trägt als solche in Stellvertretung von Leto

die Zwillinge Apollon und Artemis auf ihren Armen (Strab. 639 f.). Messene hat als Tochter des Triopas in ihrer Stadt Tempel und Bild (Paus. IV, 31, 9); Aigina als Geliebte des Zens stand neben diesem von Erz in Delphi (Paus. X, 13, 3); dieselbe mit Nemea unter den Töchtern des Asopos in Olympia (Paus. V, 22, 5). In hellenistischer Zeit aber wurde die Darstellung durch reichgeschmückte und wohl mit charakteristischen Attributen ausgestattete Frauengestalten typisch, welche nicht mehr mythologisch, sondern als rein symbolische Personifikationen aufzufassen sind. So die in dem Festzuge Ptolemaios II. auftretenden Städte (Athen. V, 201 D), womit sich eine inschriftlich als Theba bezeichnete Figur auf Kadmosvasen (oben Abb. 822; vgl. Welcker, Alte Denkm. III Taf. 23, 1; Heydemann, Neupl. Vasen N. 3226, 3255) vergleichen läßt. Von statuarischen Darstellungen dieser Art, deren auch ältere erwähnt werden, ist vor allen die uns erhaltene Tyche von Antiochia zu nennen (s. Art. «Antiochia» S. 519 mit Abb. 560). Dafs in dieser und vielen ähnlichen Bildungen, die uns namentlich auf Münzen begegnen, nicht eine platte und gezwungene Verkörperung des geographischen Lokals zu suchen sei, hat Gerber a. a. O. S. 257 ff. mit Recht betont; doch finden wir ebenso wenig mit ihm lediglich die Bürgerschaft (den *δημος*) darin repräsentiert; denn deren Darstellung würde das männliche Geschlecht erfordern (s. unten). Vielmehr wird diesen unter und nach Alexander erfolgten Neugründungen von Städten, denen der mythische Heros fehlt, eine heilbringende Schicksalsgöttin, die Tyche, vorgeordnet, gewissermaßen eine in der Stadt waltende Nymphe, aber umgestaltet zu kräftigerer und reiferer Bildung, sowie durch die Mauerkrone der asiatischen Erdgöttin Kybele angenähert. Das landschaftliche Element aber tritt in immer stärkerem Maße in der Römerzeit hervor, und zwar durch Andeutung der Produkte oder sonstiger Eigentümlichkeiten des Landes. So erscheint namentlich Alexandria auf römischen Münzen mit Ähren, dem Caduceus und dem Schiffe zur Veranschaulichung ihres Getreidereichtums, des Handels und der Schifffahrt. Wie sehr die Künstler bei diesen halb allegorischen Figuren auf ihre Erfindungsgabe angewiesen waren und feinen Geschmack in aller Einfachheit beknuden konnten, sehen wir an dem interessantesten der erhaltenen Monumente, der sog. puteolanischen Basis. Dieselbe bildet (Abb. 141 a bis d auf S. 1297, nach Sachs. Ber. 1851 Taf. I—IV und der ausführlichen Abhandlung Jahns) den vierseitigen Untersatz (Höhe 1,26 m) einer inschriftlich im Jahre 30 n. Chr. dem Kaiser Tiberius in Puteoli gesetzten Statue und ist die verkleinerte Nachbildung eines Denkmals in Rom, welches von den durch Erdbeben im Jahre 17 zerstörten, dann wieder aufgebauten zwölf kleinasiatischen Städten ihren Wohl-



thater errichtet war. Die im Jahre 23 und 29 in gleicher Weise betroffenen und unterstützten Städte Kibyra und Ephesos konnten sich derselben Ehrenbewegung um so eher nachträglich anschließen, als das römische Original rundgearbeitete Statuen der Städte enthielt, welche erst in unserer Kopie in Relief übersetzt wurden. Vgl. über die historischen Verhältnisse namentlich Tac. Annal. II, 47, dazu Nipperdey; das Genauere bei Jahn, Sachs. Ber. 1851 S. 119 ff. Aus der feinen und bescheidenen Charakteristik der nur zum Teil leidlich erhaltenen Figuren auf dieser handwerkemäßigen Kopie aus einer unbedeutenden Provinzialstadt können wir nur wenig hier eben andeuten.

Von den beiden die Inschrift umgebenden Figuren ist Magnesia (2) zu sehr zerstört; die reiche Sardes (1), durch Mauerkrone und Schleier ausgezeichnet, mit dem Füllhorn im Arm, hat nach Jahn das dem attischen Segensdämon Triptolemos verwandte nackte Knäblein Tylos neben sich, welches Gerber (a. a. O. S. 262) nicht unpassend hier geradezu Plutos (den Reichtumsgott, s. Abb. 829 S. 777) benennen will, gestützt auf Nona Dionys. XIII, 467: καὶ οἱ Πλούτου τριῖνας ἑόβας εὐδδῖνας ἔχον. Auf der rechten Schmalseite ist Philadelpheia (3), ein an Götterfesten reicher Ort, durch eine Priesterin im langen Gewande gegeben; die Hafenstadt Kyme (5) hat zwar ihr Attribut verloren, doch ist bei Vergleichung mit Aigai (13) die Hindeutung auf Seefahrt und Poseidankultus sehr wahrscheinlich; der inmitten beider stehende männliche Tmolos (4) ist auch in der Haltung als junger Dionysos mit der Nebis und einer Mauerkrone gebildet, neben dem sich der Weinstock als reichendes Bild des Landesreichtums emporreckt. In einer andern dem Dionysos zukommenden Fassung finden wir auf der Rückseite zunächst das weinreiche Temnos (6) halbbedeckt mit dem Thyrsos in der Linken (in der Rechten vielleicht den Kantharos), daneben die streifbare Kibyra (7) amazonenhaft geschürzt mit Helm und Lanze, und ihr zur Seite in schönem Kontraste Myrina (8) als Priesterin des Apollon mit Bezug auf das zugehörige gryneische Orakel des Gottes, verschleiert, mit dem Lorbeerzweig und an den Dreifuß gelehnt. Die nun folgende Ephesos (9) erscheint ganz als Amazone mit enthölfter rechter Brust; statt der Streitaxt aber hält sie Ähren und Mohn in der Rechten; auf der Säule hinter ihr steht das alte Idol der Artemis (vgl. Abb. 138 u. S. 602). Den linken Fuß setzt sie auf die härtige Maske des von ihr beherrschten Flußgottes Kaystros (vgl. «Nymphen» u. «Pan»). Die aus ihrer Turmkrone emporlodern den Flammen sind unerklärt. An der wenig bekannten Stadt Apollonia (10), wieder einer Amazone, sehen wir ein unkenntliches Attribut; die folgende Hyrkania (11), eine makedonische Kolonie,

trägt den makedonischen Filzhut (καοσία) und ist gleich jener durch hochgeschürztes Gewand als kriegerisch bezeichnet. Auf der linken Schmalseite trägt Mostene (12) Blumen und Früchte im Rausch ihres Gewandes; daneben Aigai (13) Delphin und Dreizack wegen seines Poseidankultus, endlich Hierokaisarea (14) hat die charakterisierenden Attribute eingehäuft. — So viel ist indessen aus dieser Mannigfaltigkeit klar, daß die Künstler (wie auch heutzutage) durch keine beengende Vorschrift in der Bildung der Figuren gebunden waren, sondern daß sie Produkte der Landschaft (4, 6, 12) und Erwerbszweige der Einwohner (5, 13), alten Kultus (3, 8) und Ursprung der Bevölkerung (1, 11), alte Sage (9) und gegenwärtige Zustände (7) in gleicher Weise verwerteten, um halb göttliche Typen mit Hilfe der nun schon üblichen Entlehnungen herzustellen.

Während also bei der Personifikation von Städten das herkömmliche Prinzip einer Halbvergötterung (wie es sich namentlich in der «Roma» zeigt, s. Art.) nie ganz angegeben wurde und demgemäß der Gesichtsausdruck durchaus ein idealer bleibt, so sehen wir dagegen in der symbolischen Darstellung von Bürgerschaften, Volksgemeinden und ganzen Völkern die Charakteristik ihres Wesens in der Physiognomie und in Attributen bald zur Hauptsache werden. Eine vollständig durchgeführte poetisch-künstlerische Personifikation finden wir zuerst in der Litteratur bei Aischylos, Pers. 180 ff., wo der Atossa im Traume Asia und Europa erscheinen, jene persisch, diese dorisch gekleidet. Pansinos hatte am Throne des olympischen Zeus die Hellas, welcher Salamis (in Anspielung auf den Seesieg) einen Schiffspiegel überreichte (Paus. V, 11, 2), sicher als ideale Frauengestalt gemalt, wie sie etwa auf der Dareiosvase dasteht (s. Taf. VI Abb. 449), wo ihr gegenüber die Asia der Tendenz halber prunkhaft und stolz erscheint. Dagegen sind auf dem allerdings späten Chigischen Relief (Millin, G. M. 90, 364) Asia und Europa ganz ohne Unterschied griechisch gekleidet und mit Mauerkrönen geschmückt. Euphrator schuf eine kolossale Marmorgruppe: Hellas von der Tapferkeit bekränzt (Plin. 34, 78). Ein älteres Weihgeschenk der Kyrenaier in Delphi zeigte den Heros Battos von Libya gekrönt, während Kyrene seinen Wagen lenkte (Paus. X, 15, 6). Ähnlich wohl Elia, Hellas und andre Länder die Könige Selenkos und Ptolemaios bekränzend, in Olympia (Paus. VI, 16, 3). Wir finden die Stadt Korinthos, zeusartig, gekrönt von der jugendlichen Lenkas auf einem gravierten Spiegel, sehr schön, bei Collignon, Archéol. grecque p. 349. Der Demos von Athen findet sich als alterer Mann sitzend auf Steinblock (wie in der *Ποινα* ἐν τῷ λήθῃ Aristoph.) auf athenischen Dekreten, welche Verträge mit andern Städten oder Völkern enthalten, die selbst jugendlich gebildet sind. So Arch. Ztg. 1877





1444. Ehrenrelief für Kaiser Theodosius, von 14 kleinasiatischen Städten. (Zu Seite 1295.)



Taf. 15 unten (aus d. J. 363); vgl. S. 171 N. 101, 102; Schöne, Griech. Reliefs N. 71, 92, 94; vgl. Benndorf, Beltr. z. Gesch. des attischen Theaters S. 63; F. Leo, Quaest. Aristoph. p. 34; Zeitschr. f. Numism. III S. 35. (Die einzelnen Bürgerstämme werden durch ihre Heroen vertreten; Curtius in Göttinger Nachrichten 1861 S. 369.) Später malte Parrhasios den Demos von Athen (also den Repräsentanten der Bürgerschaft) in Jünglingsgestalt und mit so feiner psychologischer Zeichnung widersprechender Eigenschaften nach Plinius (dessen Worten ein witziges Epigramm zu grunde zu liegen scheint), daß wir uns kaum eine Vorstellung davon machen können: »er stellte ihn als unbeständig dar: nämlich zornig, ungerecht, wankelmütig, zugleich aber auch erbittlich, gnädig, barmherzig; dabei hochfahrend und demütig, tollkühn und ängstlich, und das alles in eins« (Plin. 35, 69). Wie der neben Zeus stehende Demos des Peiraios von Leochares (Paus. I, 1, 3) gebildet war, oder die Demokratie neben Theseus im Gemälde des Euphranor (Paus. I, 3, 2; mehr im Philologus 1865 S. 236 ff.), oder die Oligarchie, welche auf dem Grabmale des Kritias die Demokratie mit einer Fackel peinigete (ὀλιγοκρατία Schol. Aeschin. Timarch. 39), oder die Bürgerschaft, welche eine andre mit goldenem Kranze ehrt, was schon vor Alexander üblich wurde (z. B. Dem. Cor. § 91), wissen wir nicht. Der Demos von Laodiken auf einer Münze (Millin, G. M. 61, 363) ist aber einfach ein lorbeerbekrönter jugendlicher Idealkopf; ebenso auf der Erzminze von Hydrea in Karien, Millingen, Sylloge of anc. coins 1837 pl. IV, 48.

Auf Münzen der hellenistischen Zeit sitzt Aitolia als Verkörperung des aitolischen Bundes in Nationaltracht auf erbeteten Schilden, Bithynia ist als Amazone gekleidet. Auf Münzen der gegen Rom verbündeten Italiker erscheint die berühmte Italia mit dem Stiere, der ihr redendes Wappen ist (*fabulus*). Die später auf Münzen so häufige Darstellung der Africa mit der Kopfhaut des Elefanten als Helm kommt schon auf Münzen des Agathokles vor (Torre-muzza numi Sicil. 51, 4); eine Bronzetafel bei v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 13, 11, als ganze Figur trauernd und verhält, neben ihr ein Krokodil (ebdas. Taf. 27, 2). Die drei den Alten bekannten Erdteile sind personifiziert auf einem pompejanischen Wandgemälde (Heibig N. 1113; abgeb. Mus. Borb. IX, 4): In der Mitte sitzt Europa blondlockig, eine Dienerin hält ihr den Sonnenschirm übers Haupt; rechts steht die dunkelbraune Africa mit schwarzem Haar, einen Elefantenzahn haltend; links Asia braunlockig, eine Elefantenkopfhaut über dem Haupte. (Ähnlich Africa oder Ägypten Heibig N. 1114—16). Von den sonstigen Bildungen eroberter Länder und Provinzen ist bemerkenswert Judäa auf der Münze des Titus (abgeb. s. Art.) und die Andeutung durch den Palmbaum auf der Münze des Nerva (Abb. 1228).

Wir finden Mauretania mit dem Berbertrief, Arabia mit dem Kamel und dem Balsamstrauch, Ägypten mit dem Ibis und der Klapper, Hispania mit dem Kanthar. Mesopotamia mit der hohen armenischen Münze ist zwischen den Flußgöttern Euphrates und Tigris gelagert. Vgl. noch die Provinz Asia mit Steuerruder und auf ein Schiff tretend (Millin, G. M. 89, 365); Phrygia mit asiatischer Mütze und Kleidung (ebdas. 88, 366); Kappadokia (ebdas. 72, 367); Armenia (ebdas. 88, 368) u. a. — Zu der sinnbildlichen Vorstellung unterjochter Völker gaben besonders die Triumphe und die darnach gestifteten Denkmäler Anlaß. In der mit seinem Theater verbundenen Säulenhalle stellte Pompejus die von Coponius (dem einzigen Bildhauer mit römischem Namen) verfertigten Statuen von vierzehn unterworfenen Nationen auf (Plin. 36, 41; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 602). Bei dem Leichenzuge des Augustus wurden die Bilder aller von ihm eroberten Provinzen vorgeführt, bei dem des Pertinax sah man alle Länder des Reiches in Erz gebildet und mit ihren eigentümlichen Attributen (Dio Cass. 56 p. 592; 74 p. 841). Über die physiognomische Charakteristik fremder Völker, in welcher neben dem Portrait die römische Plastik nach pergamenischem Vorgange ihr Bestes leistete, s. Art. »Barbaren« im Abh. 239 bis 235. Darstellungen besiegter Völker durch Gefangene s. Abb. 442, 443, 406 b.

In den späteren Gemäldebeschreibungen der Philostrater erscheint, mehr geographisch-landschaftlich gezeichnet, Lydia in goldenem Gewande, in Anspielung auf den goldführenden Paktolos (II, 9); Thessalia mit Ölkranz, Ähren und jungen Rossen (II, 14); Oropos als Jüngling von Seenympfen umgeben (I, 27); Isthmos und Lechaion als Jünglinge (II, 16); die Insel Skyros als Heroine im dunkelblauen Gewande, mit Binsenkranz, Öl- und Weinzweig (Jun. I); Kalydon mit Eichenlaub bekrönt (Jun. 4).

Als ganz symbolische Abstraktionen sind die Bild Darstellungen der Lokale griechischer Festspiele in Gestalt idealschöner Weiber zu betrachten; so auf den Gemälden des Aristophan, wo Alkibiades der Nemea auf dem Schoße saß, schöner als sie selbst, während er von der Olympia und Pythia bekrönt wurde (s. Brunn, Künstlergesch. II, 54). Eine Verherrlichung der nemeischen Festspiele stellte auch das berühmte Gemälde des Nikias dar, wo die Nymphe auf dem nemeischen Löwen saß und die Siegespalme hielt (s. Brunn, Künstlergesch. II, 194). Eine solche Nemea und ähnliche Ortanympfen sehen wir auf dem albanischen Marmorgefäß mit den Heraklestaten (Millin, G. M. 112, 434). (Mehr als mythologische Person erscheint die Nemea der Archemorosvase Abb. 120.) Nachahmend bildeten die Römer ihren Campus Martius in Jünglingsgestalt (s. Abb. 116 mit S. 110); ferner den Circus, mit einem



Rade an der Meta gelagert (Hirt, Bilderbuch Taf. 26, 6); und ganz ähnlich sinuös die Via Appia als Hegen- des Weib, ein Wagenrad haltend oder sich darauf stützend und eine Peitsche im Arm (ebdas. Taf. 26 5. 10).

Der Verkörperung eines Demos laßt sich aus dieser Zeit nur das Bild des römischen Senats vergleichen, welcher nach Dio Cassius (68, 5) als Greis im purpurnen Unterleide und Mantel mit bekränztem Haupte dargestellt ward. Auf einer Münze finden wir eine solche Togafigur mit dem Ölzeig und dem Elfenbeinstabe (Hirt, Bilderbuch Taf. 26, 7).

Von den Sinnbildern zeitlicher Verhältnisse genügt es hier, auf die Darstellungen der wandernden »Horen«, des »Kairos« der günstigen Gelegenheit, und des »Aion« der ewigen Zeit, zu verweisen. Als nackte Verkörperung des Zeitbegriffs selbst finden wir auf der Apotheose Homers (s. S. 122 Abb. 118) hinter seinem Throne neben der bewohnten Erde (Οἰκουμένη) den Χρόνος als Jüngling, großgefögel, mit der Stirnbüde, in der Rechten eine Schriftrolle erhebend. Bei dem bacchischen Festzuge Ptolemaios II. sah man auch das Jahr in männlicher Gestalt (wahrscheinlich wie der Dionysos auf dem Sarkophage Abb. 700) mit dem Horne der Amalthia; dahinter die Penteteris (den Zeitraum von fünf Jahren, eine Art kleinen Jubiläums) als reichgeputztes Weib mit Palmzweig und Perseuskranz (Athen. V, 128), eine Eintagsallegorie.

Wie wir uns die Statue der Nacht von dem ältesten Erzgießer Rhoikos zu denken haben, welche Pausanias (50, 38, 3) von roher Technik nennt, ist nicht zu sagen. Auf dem Kasten des Kypselos trug die Nacht ihre Zwillingssöhne Schlaf und Tod auf den Armen (Paus. V, 18, 1); schwarz gekleidet und fahrend schildert sie auf einem Teppichgewebe Eurip. Ion 115. Für uns gibt es keine sichere Darstellung außer auf der ganz späten Zeichnung Abb. 505 (vgl. S. 461), und auf der schon christlichen Zeichnung bei Millin, G. M. 89, 353, wo sie als Frau mit dem Sternenschleier und gesenkter Fackel erscheint: Ähnlich Philostr. jun. 5, mit der Fackel leuchtend.

II. Unter dem Namen von »Dämonen« nachahmlicher Zustände und Eigenschaften: faßte man früherhin alle diejenigen Personifikationen zusammen, welche als Verbildlichung der Affekte und Stimmungen, der Tugenden und Laster, des menschlichen Glückes und des Unheils in unbegrenzter Fülle sich allmählich ausgebildet haben und gerade diejenige Abteilung der antiken Plastik ausmachen, deren Wirkung durch fast ununterbrochene Fortentwicklung mit mancher Umbildung sich bis auf den heutigen Tag erstreckt. Von bescheidenen Anfängen aus, die zunächst nur das Übergewaltige und Schreckliche im Menschenschicksale in fratzenhaften Bildern zu fesseln sich bemühen, erhebt sich

die Gestaltungskraft allmählich in die Region der Schönheit und Idealität; auf dieser Höhe jedoch werden dann die zu reinen Begriffen erkalteten Formen allzu gleichartig und unbezeichnend; die Grenze der Kunst ist für den gewöhnlichen Bildner erreicht und die meist auf die Attribute beschränkte Charakteristik macht aus der Form zuletzt eine Formel: die Kunssthieroglyphe.

Der Schrecken des Todes wird schon in frühester Zeit als grause Dämonengewalt verkörpert in der Ker, der Todesfratze, die den im Kampfe fallenden Krieger hinrafft. Man sehe die grellen und detaillierten Beschreibungen solcher Schlachtdämonen bei Hesiod. Scut. 144—167. 195. 249—270. So wütet der Dämon des langhinstreckenden Todes auch in der Beschreibung des achilleischen Schil- des, die Gefallenen an den Beinen schleifend (Σ 535 ff.), und auf dem Kasten des Kypselos in der Scene des Zweikampfs zwischen Etrokles und Polymeikes steht Ker mit gefletschten Zähnen und Krallen inschriftlich bezeichnet (Paus. V, 19, 6; vgl. Hesiod. Scut. 156). Auf archaischen Vasenbildern erscheint sie wie die laufende Gorgone, mit Flügeln (z. B. Mon. Inst. III, 24. 50). Die kleine Gestalt auf Abb. 56, welche S. 50, über Alkymene schwebend, so gedeutet ist, wird jetzt für einen Schlafdämon erklärt. Doch vgl. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. S. 89. Bald aber macht die Figur sicher dem sanfteren Todesgötze Platz (s. »Thanatos«), während bei den Etruskern außer Charon die fackelbewehrten Eumen ihre Stelle einnehmen (vgl. Abb. 324). Gleich alt und kaum unterscheidbar von jener ist Eris, der Dämon des Streites in der Schlacht (auch schon Σ 535), gleichfalls am Kypseloskasten bei einem Zweikampfe und »von scheußlicher Gestalt«, aber genau so gemalt auch noch zu Polygnots Zeit von Kallippon (Paus. V, 19, 1, vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 56). Man erklärt so die gorgonenhafte vierflügelige Figur oben S. 18 Abb. 20. Etwas gemildert im Ausdruck ist die inschriftlich bezeichnete Figur bei Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 10, 5 (ähnlich Taf. 12, 4. 5) im langen gestickten Gewande, mit Flügelstiefeln und Kopfschmuck, gorgonenähnlich ausbreitend. Dieselbe Gestalt bei Gerhard, Anserl. Vasenb. I, 20 kann nur aus Versehen von dem Maler als Iris (statt Eris) bezeichnet sein. Vgl. auch Körte S. 75. Ausführlich und kritisch handelt über Eris Wieseler, Gött. Gel. Anzeigen 1885 S. 87—123. Dagegen ist die Eris auf der jüngeren Parisvase (s. Abb. 1356) mehr als ein dichterisch-mythologisches Motiv anzusehen und in glatter Schönheit gegeben, nur allenfalls durch Mangel des Basens ausgezeichnet. Der Dämon der Feindesflucht, Phobos, welcher mit Deimos zusammen auf Agamemnons Schilde bei Homer erscheint (A 36 ff.), war als Schildzeichen löwenköpfig gebildet auf der Kypseloslade (Paus. V, 19, 4); ihn will Milchhöfer,



Anfänge d. Kunst S. 77 auf einer archaischen Vase (Musée Napoléon pl. 69, 2) wiedererkennen. Vgl. auch Panofka in Gerhards hyperboreisch-röm. Studien I, 245 ff.

In dieselbe Kategorie gehören die auf späteren Denkmälern vorkommenden Personifikationen des Wahnsinns und der Wut. Die Erinyen selbst (verwandt mit Eris) müssen dahin vor allen gezählt werden (s. Art.). Wie bei Euripides die Raserei des Herakles durch die von Here gesandte Lyssa hervorgerufen wird, welche auf dem Theater auftritt, so fanden wir auf dem Gemälde dieses Vorganges, der Akestesvase, die gleichbedeutende Mania zugegen (s. Abb. 132 S. 665), deren Charakterisierung Körte (Personif. psychol. Affekte in d. jüngeren Vasenmalerei, Berl. 1874 S. 20) in dem »scharfen, stochenden Blicke, welcher innere Erregung verrät, den zusammengekniffenen Lippen, dem kurzen struppigen Haare, endlich in dem fast gänzlichen Mangel des Busens« findet.

Auf fünf Vasenbildern, welche die Bestrafung des thrakischen Lykurgos darstellen, von denen eins oben S. 834 in Abb. 918 gegeben ist, wird die den Frevler blöndende Wut durch eine im Strahlenkranz herabschwebende Flügelfigur angedeutet, welche den Stachel gegen sein Antlitz zückt, also *Ἄρη* oder *Θύρπος* zu benennen (s. Körte a. a. O. S. 23 ff.). In dem gleichartigen Falle des Pentheus sind wenigstens Spuren einer erinyenähnlichen Gestalt vorhanden (s. oben S. 1265 mit Abb. 1397). Ähnliche Flügelfiguren mit Schlangen in den Haaren, schreitend, erkennt man auf einzelnen Darstellungen der Mythen des Aktaion, des Hippolytos, des Pelops, und namentlich der Flucht der Medea (s. oben Abb. 260 mit S. 903; vgl. Körte a. a. O. S. 32 ff.). Furor lenkt den Wagen der Medea bei Dracontius 563; die Bilder von Terror und Metus erscheinen neben Minerva bei Apulej. Metam. X, 31. *Δύσος* und *Φόβος* sind Ares' Diener O 119 (Hes. Scut. 195).

Eine inschriftlich bezeugte Darstellung des Truges, der Täuschung (*Apate*) finden wir in der fackeltragenden Erinyen auf der Dareiosvase (s. Taf. VI Abb. 449); ebenso auf einer Tereusvase, wo sie auch in der äußeren Erscheinung die sinnliche Leidenschaft vergegenwärtigt (s. Art. *Phidomela*). Eine Theatermaske der *Apate* nennt Pollux IV, 147. Erinyenartig gebildete Figuren, hochgeschürzt, mit Jagdstiefeln, mehrmals geflügelt und mit Speer oder Fackel bewaffnet, welche auf jüngeren Vasen der mythologischen Szene ruhig zusehen, werden von Körte in genauerer Erörterung a. a. O. S. 55–74 ebenfalls mit Wahrscheinlichkeit als *Apate* oder *Ate* (das böse Verhängnis) gedeutet und auf den Einfluss der Tragödie zurückgeführt. Die Bethörung des Gemütes als innerlicher Vorgang wird durch die Ruhe der Gestalt sprechend ausgedrückt.

Eine bildliche Darstellung der grausamen Notwendigkeit (*Ananke*) ist durch richtige Ergänzung der Beischrift von Christ nachgewiesen bei Körte S. 79 auf einem Bilde der Unterwelt (s. Art. mit der Abbildung der Altamuravase), wo über dem steinwälzenden Sisyphos eine furienähnliche Figur Wache hält; in der einen Hand eine Gelfel haltend, in der andern einen Zweig, was an die Nemesis mit dem Apfelzweige erinnert. *Ananke* hatte mit *Bia* zusammen ein Heiligtum in Korinth (Paus. II, 4, 6). Aischylos läßt im Prometheus Kraft und Gewalt (*Κράτος* und *Βία*) auf der Bühne auftreten, an Zeus' Thron stellt sie Callim. Jov. 67. Eine Personifikation der Sorge (*Mégarva*) findet Körte a. a. O. S. 88 nicht.



1442 Das Recht schlägt das Unrecht.

unwahrscheinlich auf mehreren Wandgemälden der von Theseus verlassenen Ariadne in einer dämonischen Gestalt mit markiertem Gesicht und Fledermausflügeln.

Das Bild der Tugend (*Arete*, hauptsächlich im Sinne kriegerischer Tüchtigkeit) gruppierte Euphranor mit der Hellas; mehrmals wird es aus Gemälden erwähnt, deren Komposition schwer zu bestimmen ist (s. Brunn, Künstlergesch. I, 315; II, 100; 154). Jedoch ist die Darstellung eines Vasenbildes bei Welcker, Alte Denkm. III Taf. 90 wahrscheinlich irrig auf Tugend und Lust bezogen; in der ersten ist Athene unverkennbar und die andre ist eine geflügelte Siegesgöttin, welche dem Herakles Kranz und Stirnbinde, dazu den Trank herbeibringt. — Ganz sicher dagegen und eigentümlich ist die einfache Darstellung einer kleinen Amphora aus Cacre, mit gelben Figuren, die wir nach *Nuove memorie dell' Inst.* 1865 tav. IV wiedergeben (Abb. 1442). Eine mit kurzem, gegürtetem Chiton bekleidete, verhältnismäßig schöne Frau hat eine andre mit verzerrter Gesichtsbildung in ungegürteten Chiton, mit langem wilden Haar, die an Armen und Beinen mit Flecken



besetzt, gleichsam tätowiert ist, am Halse gepackt. Die Angegriffene ist schon aufs Knie gesunken und sucht mit erhobener Rechten den Schlag des gegen sie drohend geschwungenen Hammers abzuwehren. Die Beischriften ( $\DeltaΙΚΗ$  und  $\LambdaΔΙΚΙΕ$ ) belehren uns, daß wir die Gerechtigkeit und die Ungerechtigkeit vor uns haben, und erinnern sofort an den Streit des  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$   $\delta\iota\kappa\alpha\iota\omicron\varsigma$  und  $\alpha\delta\iota\kappa\alpha\iota\omicron\varsigma$  in Aristophanes' Wolken. Aber einen noch deutlicheren Kommentar liefert die Beschreibung des Pausanias von einem Relief auf der Lade des Kypselos: ein schönes Weib greift ein häßliches an und würgt es mit einer Hand, peitscht es mit einer Rute: so macht es die Gerechtigkeit mit

zeit den Künstlern geläufig waren, erhellt aus Demosthenes, der von Gemälden des Hades spricht, auf denen die Gottlosen mit der Fluchgöttin ( $\Lambda\omicron\delta\alpha$ ) und der Verwünschung ( $\beta\lambda\alpha\sigma\phi\eta\upsilon\alpha$ ), mit dem Neide, der Empörung und dem Streite ( $\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\nu\omicron\varsigma$ ,  $\sigma\tau\alpha\iota\varsigma$ ,  $\nu\epsilon\iota\kappa\omicron\varsigma$  [wohl  $\epsilon\pi\iota\varsigma$ ] Dem. c. Aristog. A p. 786) dargestellt waren.

Ungleich häufiger allerdings, als die finsternen und strengen Allegorien, welche eben berührt wurden, sind auf den uns hinterbliebenen Kunstdenkmälern die Sinnbilder der freundlichen Gemütsbewegungen und der heiteren Stimmungen, der Liebe und Sehnsucht, des Scherzes und der Fröhlichkeit, ja des aus-



1443. Dionysos den Satyr der Festschwärmerei trinkend. (Zu Seite 1301.)

der Ungerechtigkeit\* (V, 18, 1:  $\gamma\upsilon\gamma\eta$   $\epsilon\upsilon\alpha\iota\delta\eta\varsigma$   $\gamma\upsilon\gamma\alpha\iota\kappa\alpha$   $\alpha\iota\sigma\chi\rho\alpha\nu$   $\kappa\alpha\iota\tau\iota\upsilon\sigma\alpha$ ,  $\kappa\alpha\iota$   $\tau\eta$   $\mu\acute{\epsilon}\nu$   $\alpha\pi\alpha\tau\chi\iota\upsilon\sigma\alpha$   $\alpha\upsilon\tau\eta\eta$ ,  $\tau\eta$   $\delta\acute{\epsilon}$   $\rho\alpha\beta\delta\upsilon$   $\pi\alpha\iota\upsilon\sigma\alpha$ ,  $\Delta\iota\kappa\eta$   $\tau\alpha\upsilon\tau\alpha$   $\Lambda\delta\iota\kappa\iota\alpha\upsilon$   $\delta\eta\mu\acute{\iota}\delta$   $\epsilon\sigma\tau\iota\nu$ ). Dike als Zeus-tochter kennt schon Hes. Theog. 901, aber nach der Bemerkung Brunnis, dem die Herausgabe und Erläuterung des Gefäßes verdankt wird, ist hier nicht ein mythologisches Wesen, auch nicht eigentlich eine Allegorie, sondern vielmehr eine moralische Idee ausgedrückt: er vergleicht zu der Darstellung sehr passend aus der Beschreibung des Polygnotischen Gemäldes der Unterwelt die Gruppe des Mannes, der seinen Vater mißhandelt hatte und nun von diesem gewürgt wird ( $\alpha\upsilon\eta\rho$   $\omicron\delta$   $\delta\iota\kappa\alpha\iota\omicron\varsigma$   $\epsilon\varsigma$   $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\alpha$   $\alpha\gamma\chi\omicron\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$   $\epsilon\sigma\tau\iota\nu$   $\omicron\upsilon\delta$   $\tau\omicron\upsilon$   $\pi\alpha\tau\rho\acute{\omicron\varsigma}$  Paus. X, 28, 1). Wie hier die Gerechtigkeit einen Hammer führt, so gibt ihr Euripides eine Keule zum Schlagen (Hippol. 1171:  $\Delta\iota\kappa\eta$   $\epsilon\pi\alpha\iota\sigma\epsilon\nu$   $\alpha\upsilon\tau\omicron\nu$   $\rho\acute{\omicron}\sigma\tau\rho\omicron\nu$ ). — Daß überhaupt allegorische Figuren dieser Art in der Blüte-

gelassensten Tannels. Die ganze kleine Welt des Eros mit seinem Gelichter (Pothos, Himeros) ist ja im Grunde nur die Verkörperung der Liebessehnsucht in allen Stadien, und das unzählige Erscheinen des kleinen Flatterwesens auf Vasenbildern zeigt immer nur das Lieben und Geliebtwerden in seiner Art an. Vgl. oben S. 500 und die Bilder aus dem Frauenleben, welche Elite céramogr. IV, 33–47 zusammengestellt sind; auch Stackelberg, Gräber Taf. 30, 31. Überhaupt repräsentiert Eros seit der Tragödie hauptsächlich das psychologische Moment der Handlung: so reicht z. B. auf einer Vasenzeichnung Eros einem erstaunt dastehenden Mädchen eine goldne Schale dar, als der Liebesbote eines hinter ihm stehenden Jünglings (Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. 36, 2). Auch die Beistände und Hofdamen der Aphrodite: Peitho und Paregoros (d. h. Überredung und Tröstung), deren Statuen von Praxiteles



im Aphroditetempel zu Megara standen (Paus. I, 43, 6), sind doch wohl nur der Reflexion von Dichtern und Künstlern zu verdanken.

Der Dämon des Lachens (Γέλως) oder eher der heiteren Fröhlichkeit, den Philostr. I, 25 mit Komos zusammen nennt, erscheint als schöner Jüngling, epheubekrönt, langbekleidet, leierspielend, in Stellung eines Apollon, als Einzelfigur gegenüber einem altertümlichen Dionysos, inschriftlich bei Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 319. Die Spartaner hatten ihm einen Tempel errichtet (Plut. Lycurg. 25; Cicom. 9).

Der Scherz (παῖς) schaukelt den Himeros (die Sehnsucht) auf einem niedlichen Bilde ab (abgeb. Art. 'Schaufel'). Auf einem vielbesprochenen Vasenbilde (Wiesseler II, 296 f.) finden wir neben Aphrodite mit Eros einen ganzen Schwarm von hochzeitlichen Dämonen: Peitho (die Überredung) und Endaimonia (Glückseligkeit), Paldia (Scherz) und Eunomia (Wohlverhalten), auch Kleopatra (Adel) zur Andeutung edlen Standes des Brautigams und der Braut. Ähnliches gibt Jahn, Einleitung in die Vasenkunde S. CCIV. Über den hochzeitlichen Hymenaios s. Art.

Zu den allegorischen Figuren des aphrodisischen Kreises tritt der noch zahlreichere Thiasos des Dionysos, über dessen allegorische Auffassung in der späteren Kunst wohl kein Zweifel bestehen kann. Wir denken dabei nicht nur an Maenaden und Kentauren, sondern auch an die so vielfach benannten Silene und Satyrn auf späteren Bildern, welche nur die Ausgelassenheit und den Jubel der Weinfeste darstellen wollen und statt realistischer Zeichnung trunkenen Menschen ideale allegorische Figuren in abwechselnder Gestalt bieten. Da finden sich Satyrn bezeichnet als Weinlieb (Οἰνός) und Trinke (Πιὰς), Stomphuas (Στομός) und Ferkel (Χοῖρος) neben den Nymphen Friedel (Ἐιρήνη) und Herbstlust (Ὀνύχα); dann oft auch Tragödia und Komödia, am häufigsten aber Komos, der Schwärmer (s. Elite céramogr. I, 116). Die Erziehung dieses kleinen Satyrknaben Komos ist wie eine Familienszene behandelt auf dem in Abb. 1443, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 56 wiederholten rotfigurnigen Vasenbilde Dionysos gibt dem kleinen Sebelin zu trinken, Ariadne steht dahinter und schenkt ein, während gegenüber hinter Vaters Rücken die Bacchantin Tragödie, aber durchaus ohne tragischen Anflug, als reine Personifikation bacchischer Festlust und Festgesanges, das Häschen, ein Zeichen der Liebeslust, auf der Hand ihm entgegenhält. Über die Namen vgl. Heydemann, Hallisches Winckelmannsprogramm. 1879.

Die Trunkenheit (Μέθη), welche Praxiteles als Begleiterin des Dionysos mit dem berühmten Satyr zu einer schönen Statuengruppe vereinigte, die auch Pausanias aus einer Schale trinkend malte, werden wir nach manchen Gruppierungen in Reliefs und Gemälden als eine den Gott stützende Bacchantin zu

denken haben (ohne widerliche Zuthaten); s. Brunn, Künstlergesch. I, 338; II, 146.

Eine andre Allegorie des Komos, des Geistes der bacchischen Nachtschwärmeri, beschreibt Philostratos im 1, 2 auf einem Gemälde: er steht an der Thür in weichlicher Gestalt, weingerötet und trunken, mit auf die Brust heralgesunkenem Haupte und im Begriff einzuschlafen, in der Rechten die herabgleitende Fackel, in der Linken den Jagdspeiß (statt des Thyrsos?), auf dem Kopfe den halbverwelkten Kranz. Die ältere Auffassung ist noch nicht so ausgeartet, wie unsere obige Abbildung beweist. Ein späteres Bild (Arch. Ztg. 1852 Taf. 37, 3) zeigt allerdings Komos schon trunken auf einem Gefährten sich lehnd, voran Pagan (den Festgesang) fackeltragend, beide aber behändert und Trinkgefäße haltend und von einem Schwarme begleitet. Komödia (mit Inschrift) schreitet auf einem schönen Bilde als Bacchantin im laugen Chiton und epheubekrönt mit dem Thyrsos und Kantharos hinter dem flötenspielenden Satyr Marsyas und vor Dionysos her, der den Hephaistos geleitet (Millin, Vases I, 7). Nicht so unbezeichnend als bloße Nymphen der Schwärmlust, sondern in rein allegorisierender Weise malte nach Brunn (Künstlergesch. II, 247) Aetion die Tragödie und Komödie, bis in der hellenistischen Gestaltung des Musenchors (s. Art.) den beiden Schwestern mit den Namen ihr bleibender Charakter aufgeprägt wurde.

Apelles malte das Bild des Kriegeres mit auf den Rücken gebundenen Händen, während Alexander auf dem Wagen triumphiert (Pin. 35, 93). Den Frieden (Εἰρήνη) als blühendes Weib mit dem Reichtum (Πλοῦτος) als Knäblein auf dem Arme gestaltete plastisch Kephisodotos (s. Art. mit Abb. 829). Derselben Künstlers Freund Xenophon gab den Plutos der Tyche auf den Arm (Paus. 9, 16, 1).

Die häufigen Darstellungen gymnastischer Übungen führten dazu, auch die Palaestra selbst, die Ringeschule als manngeleiches Weib zu personifizieren, beschrieben bei Philostr. II, 32. Der Wettkampf (Agon) erscheint ähnlich dem Eros (über dessen Verwandtschaft vgl. S. 496 ff.) auf palaestrischen Bildern (Gerhard, Ges. Abhandl. II, 83 Anm.; vgl. Auserl. Vasenb. II, 255). Auf einer Vase ist er auch als Kampfwartel gekleidet und mit dem Stabe versehen, s. Saglio Dictionn. Fig. 180; ebenda auch geflügelt und nackt, einen Kampfzahn haltend. Geflügelt Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 254. In Olympia sah man sein Erbild schon vor Olymp. 80 aufgestellt, Sprunggewichte tragend, ein andermal steht er neben Ares (Paus. V, 26, 3; 21, 1). Am Sessel des Dionysos priesters im Theater zu Athen.

Die Göttin der geheimen Feier und Zeremonie, Telete, stand als Statue neben Orpheus auf dem Helikon, in Olympia mehrmals der Gottesfrieden,



Ekecheiria, schon in älterer Zeit. Andre zahlreiche Notizen bei Welcker, Griech. Götterl. III, 225—233.

Auf dem Gemälde des Aristophan (s. »Palladion«), welches den als Bettler verkleideten Odysseus in Troja einschleichend zeigte, war auch die Leichtgläubigkeit (*credulitas*, *ἐπιθυμία*) und die List (*dolos*) zugegen (Plin. 35, 138). Die reinste Allegorie aber finden wir in dem Gemälde der Verleumdung (*Δισσολογία*) des Apelles, welches Lucian. *calumn. tem. cresl.* 5 mit folgenden Worten beschreibt: »Zur Rechten sitzt ein Mann mit gar großen Ohren, darin fast dem Midas vergleichbar; dieser streckt schon von fern her der herankommenden Verleumdung die Hand entgegen. Zur Seite stehen ihm zwei Weiber, Unwissenheit und Argwohn, wie es scheint [*Ἄγνοια, Ὑποψία*; die Namen waren also nicht beigeschrieben]. Von der andern Seite kommt die Verleumdung heran, ein über die Maßen schönes Weib, aber etwas erhitet und in Aufregung, um eben ihre Wut und Heftigkeit anzudeuten. In der linken Hand hält sie eine brennende Fackel, mit der andern aber schleift sie an den Haaren einen Jüngling herbei, der die Hände zum Himmel erhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Voran geht ihr ein bleicher und unschöner Mann mit scharfem Blick und wie einer, der von langer Krankheit abgezehrt ist; man wird ihn wohl für den Neid (*Φθόνος*) halten müssen. Und noch zwei andre Frauen folgen der Verleumdung wie etwa Kammerzofen; nach Ansicht des Fremdenführers waren sie die Hinterlist und die Täuschung (*Ἐπιβολή, Ἀπάτη*). Ganz hinten aber folgte eine Frau in Trauer, mit schwarzen und zerrissenen Kleidern, die Reue (*Μετάνοια*) glaub ich wurde sie genannt; wenigstens wandte sie sich weinend nach rückwärts und blickte mit tiefer Scham die herzutretende Wahrheit (*Ἀλήθεια*) an.« Über den Anlaß und die Beziehung des Bildes s. Brunn, Künstlergesch. II, 208 f. Wie subjektiv und schwankend die Symbolik solcher Darstellungen war, sieht man aus dieser Beschreibung und auch sonst. So trägt die eben dort genannte Wahrheit bei Philostr. I, 27 u. Gebet. tab. 18 ein weißes Kleid (*λευκονοβόρα*); dagegen Lucian. *pisc.* 16 wird sie mehr philosophisch gefaßt und ist nackt, unscheinbar und grau von Farbe.

III. Auf dem Relief des Archelaos von Priene, der Apotheose des Homer (s. Art. S. 111 mit Abb. 118), finden wir in der untersten Reihe eine Anzahl ziemlich farbloser Personifikationen, welche schon der römischen Art entsprechen und mit der gewöhnlichen Annahme von der Entstehung dieses Werkes unter Elberius sehr wohl stimmen. Während man nämlich bei den Griechen die Äußerungen des Seelenlebens als lebendig wirkende Kräfte zu mithandelnden Personen erhob, wird allmählich der römischen verstandesmäßigen Auffassung zufolge der kalte und kahle Begriff, also die Eigenschaft im Gegensatz

zur Substanz, das Abstraktum selbst als eine steife und stumme Figur hingestellt und an Stelle der griechischen Ideenschrift (so zu sagen) eine Hieroglyphik toter Formeln geschaffen, welche nur am Beiwerk erkennbar sind und, da dies selten ausreicht, doch noch der Beischrift bedürfen. Die römischen Kaiser Münzen liefern hauptsächlich das Material für diese fast unübersichtbare Klasse von Personifikationen menschlicher Eigenschaften und Verhältnisse, aus denen wir hier nur wenige hervorheben.

Unter den älteren Abstraktionen sind wohl am interessantesten, als auf eigener Erfindung beruhend, die Bilder von Furcht und Schrecken (*Pallor, Pavor*), welche sich auf den Münzen der gens Hostilia finden, weil Tullius Hostilius diesen Gesellen des Mars eigene Heiligtümer stiftete (Liv. I, 27, 7). Wir sehen in Abb. 1444 (nach Cohen *méd. cons.* XIX Host. 3) den Pallor, das Erblichen, einen Jüngling mit



1444



1445

magerem, langgezogenem Antlitze, verstörter Miene und schlaff herabhängendem Haare; das Instrument hinter dem Kopfe ist eine gallische Trompete (*κάρνυξ*, vgl. Cohen *méd. cons.* pl. XIX Furia 3, besser bei Klügmann *l'effigie di Roma* tav. n. 3). Dagegen zeigt Pavor, das Entsetzen, Abb. 1445 (ebdas. Host. 2), einen bärtigen Mann mit hoch emporgesträubtem Haare (die Furcht heißt *ὀμόσπις* Aesch. Choeph. 32), dahinter einen Langschädel (vgl. Preller, *Rom. Myth.* II\*, 248).

Alle anderen allegorischen Gestalten finden sich selten durch bestimmte Körperformen und Stellungen charakterisiert, mehrere sind den griechischen Götterbildungen entlehnt; dagegen spielt unter den Attributen das Füllhorn eine große Rolle, welches allen Figuren gegeben wird, deren gute Eigenschaften den Menschen zum Segen gereichen. Fides (s. unter »Probos«) und Honor (aber Millin, G. M. 72, 356 u. 79, 357 nicht) haben den Lorbeerkranz, Libertas denselben, auch den Hut [vgl. die Freiheitsmütze auf der Brutusmünze Abb. 389]; Virtus hat den Helm, Virtus Augusta ein amazonenartiges Kostüm (s. Abb. 640 u. unten »Trebonianus«); Triumphus auf Münzen der gens Papia Lorbeerkranz und Trophäe, wie Roma selber; Pietas den Storch (Pietas Augustae mit Kindern, die sich an sie drängen [s. Abb. 435. 627], aber auch, in anderer Bedeutung, als betende Frau [vgl. Art. »Gebet« S. 592]); Pudicitia den Schleier (s. Abb. 410 u. 451); Pax den Ölweig (s. Abb. 625 b u. Münze unter »Pupienus«), auch zündet sie Waffen



an; Providentia deorum einen Augurienvogel (oder nur Füllhorn und Augurstab; s. Abb. 978 Maximinus); Aeternitas hat Sol und Luna in den Händen; Hilaritas Füllhorn, Palme, Kinder umher. (Müller, Arch. S. 406, 3.)

Die Annona, der personifizierte Getreideseegen und für Rom ein überaus wichtiger Lebensfaktor, steht mit dem Füllhorn gegenüber der sitzenden Ceres (Abb. 205); oft hat sie ein Getreidemass neben sich (vgl. Preller, Röm. Myth. II<sup>2</sup>, 258 f.). Die ihr verwandte Abundantia temporum schüttet das Füllhorn den Armen aus (Abb. 627). Die Felicitas saeculi dagegen (Abb. 519), welche mit der Opferschale vor dem Altar steht, um den Göttern zu danken, personifiziert das glückliche Volk; ein andermal (s. Münze unter Trebonianus) wird sie durch vier Knaben als Segen der Jahreszeiten (s. »Horen« S. 702) dargestellt; vgl. auch Pecunditas auf einer Münze der Orbiana unter Severus. Die Securitas (s. Abb. 453) lehnt sich auf einen Pfeiler und hat den andern Arm über das Haupt gelegt (wie Apollon Abb. 105), um die Sorglosigkeit und Ruhe des Friedens auszudrücken (vgl. Millin, G. M. 88, 362). Die Wage, welche wir der Justitia in die Hand geben (letztere kommt nur als schöner Kopf auf Münzen des Tiberius vor; streng und finsternblickend beschreibt sie Gellius XIV, 4), findet sich auf Münzen bei der Aequitas, der gleichbedeutenden Billigkeit (s. Saglio, Dict. s. v. S. 108); doch ebenso bei der Moneta, der Münze, um das richtige Gewicht des Geldes anzudeuten (z. B. Abb. 407 mit S. 373). Über die Clementia, die Gnade, welche Tempel und Bilder hatte, s. Saglio, Dict. s. v. S. 1246.

Die Göttin der Hoffnung, Spes, zunächst die Hoffnung des Pflanzers und Gärtners, ist ursprünglich gleich mit der italischen Venus der Gärten; sie faßt wie die archaische Aphrodite (s. z. B. Abb. 96) mit der Linken sichtlich das Gewand und hält in der rechten Hand die Granatblüte (Millin, G. M. 89, 360; Hirt, Bilderbuch S. 101 Vign. 26). In freierer Auffassung ist sie mit Blumen bekrönt, trägt Ähren und Mohnköpfe wie eine Flora. Oft auf Münzen des Kaisers Claudius, nicht selten mit dem Füllhorn und so der Fortuna angenähert (Preller, Röm. Myth. II<sup>2</sup>, 253 f.). Die Concordia (Ὁμόνοια), welche schon der Grieche Habron mit der Amicitia malte, ist als allegorische Figur auf Münzen unsicher; s. Wieseler zu Alte Denkm. II, 59 (58). Die spätere (Herrschaft) findet sich als Frau mit einer Trophäe und einer Viktoria auf der Hand auf einer Münze des Galba bei Millin, G. M. 92, 355.

Bezeichnend ist, daß die Personifikation des Staatswesens selber, Res publica, auf Münzen des Tacitus und des Theodosius (s. Art.) als knieendes Weib mit einer Turmkrone erscheint, welches vom Kaiser als Restitutor emporgehoben wird. Satius

(rei publicae) ist lorbeerbekrönt, aber von herben Zügen (Cohen méd. cons. I Acilia 3); auf dem Revers die gleichbedeutende Hygieia eine Schlange trinkend.

[Bm]

P. Helvius Pertinax, aus Ligurien stammend, am 1. August 879 (126) geboren, wurde unter Commodus praefectus urbi, und sein Kollege in dessen letztem Konsulat 945 (192). Bei Commodus' Ermordung am 31. Dezember zum Kaiser ausgerufen, regiert er bis zum 26. März 193. Bronzemünze, auf die unter Septimius Severus angeordnete Konsekration des Pertinax bezüglich, die Rückseite mit dem aus vier Etagen



1446

gebildeten, durch Bildsäulen geschmückten Scheiterhaufen, den oben ein Viergespann mit dem Kaiser als Wagenlenker krönt, zu den Seiten Fackeln (Abb. 1446, nach Cohen III, 203 n. 28 pl. V). *Fuit senex venerabilis ommissa barba, reflexo capillo, habitudine corporis pingiore, ventre prominula, statura imperatoria, eloquentia mediocris et magis blandus quam benignus nec unquam creditus simplex* (Capitol. Pert. 12).

[W]

C. Pescennius Niger, aus Aquinum stammend, bekleidet unter Commodus das Konsulat, und wird dann mit der Führung der Legionen in Syrien betraut, die ihn nach Pertinax' Tode zum Kaiser ausrufen. Nachdem Severus den Didius gestürzt hatte,



1447

den auch Niger nicht anerkannt hatte, entbrannt der Krieg zwischen Severus und Niger; der letztere bei Issos 194 geschlagen, wird auf der Flucht nach der Euphratgegend getötet. Anerkannt worden war Niger nur in den orientalischen Provinzen, sowie in Thracien, Macedonien und Achaia. Silbermünze, in Antiochia geprägt (Abb. 1447, nach Cohen III, 216 n. 21 pl. VI).

Decimus Clodius Septimius Albinus, in Hadrumetum geboren, obwohl seine Familie sich aus Rom abhob, unter M. Aurel bereits consul suffectus,









1419 Phaethon stürzt. (Zu Seite 1305.)

stürzes aufsteigende Dämmerung, den Wechsel des Morgen- und Abendlichtes. Zu ähnlich parallelisierender Symbolik dienen ferner zwei Knabenfiguren, deren eine hinter dem Dioskuren zur Linken, gerade vor dem Torso des Windgottes, ebenfalls an den Armen verstümmelt, aufwärts schauend dasteht, während ihr Gegenstück auf der rechten Seite zu weit nach dem Rande gerückt mit abgekehrtem Antlitze und halb in den Mantel gehüllt dargestellt ist. Wieseler benennt letzteren Phosphoros, den Morgenstern, ersteren Hesperos, den Abendstern. Phosphoros, der den Phaethon begleitet hat, steht trauern und abgewendet bei dessen Sturze da, zu gleicher Zeit tritt aber Hesperos in Wirksamkeit. Die männliche Figur, welche oben rechts nur mit dem Oberleibe erscheint und ein bauschendes Gewand über den Kopf hält, deutet Wieseler als Uranos, das Himmelsgewölbe oder den Äther, passender vielleicht K. F. Hermann als »den römischen Nachtgott Nocturnus«, zumal die Figur, welche aufsteigend gedacht ist, geradezu das Gegenstück zu dem auf Felsen thronenden Helios am andern Rande bildet, sehr angemessen also für eine männliche Personifikation des Nachtdunkels gelten kann. — Unter den Figuren auf der Bodenebene nimmt den Mittelpunkt der Flutgott Eridanos ein, der wie gewöhnlich in liegender Stellung mit langem fließenden Haupt- und Barthaar, den Unterkörper in einen Mantel gewickelt, mit aufgestütztem Arme, unter welchem die Urne liegt, so dargestellt ist, daß er zwar nach vorn blickt, aber doch den herabstürzenden Phaethon in seinen Schoß aufnimmt. Rechts von ihm sind auf gleiche Weise einander gegenüber gelagert die Göttinnen des Meeres und der Erde, jene nur halb, diese voll bekleidet, jene durch nichts als einen auf der Hand gehaltenen Delphin charakterisiert, diese durch ein hohes Diadem, durch Ähren und Füllhorn mit Früchten in den Händen, woben drei sie umspielende Knäbchen vielleicht die Jahreszeiten, vielleicht

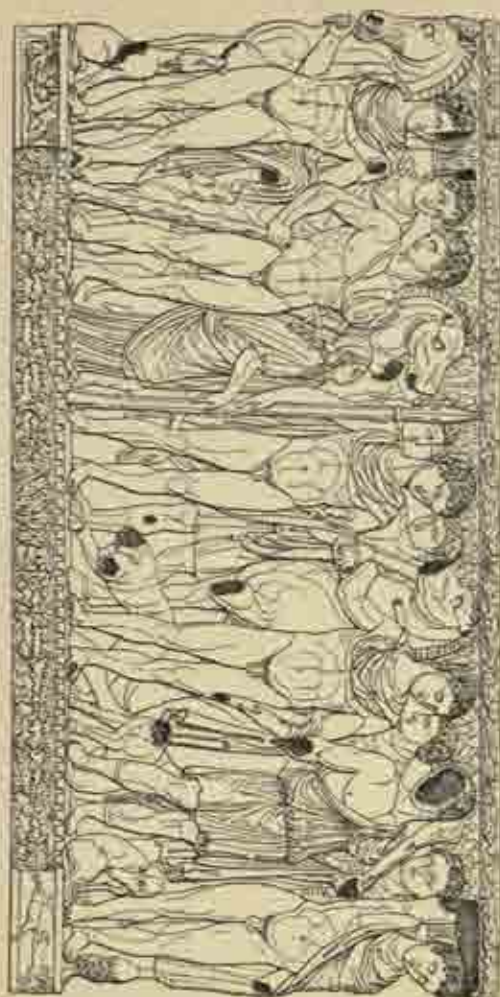


auch nur allgemein die Segnungen der Erdgöttin anzeigen. Zwischen der letzteren und dem Nocturnus (oder Uranos) ist auf einer Erhöhung sitzend offenbar der Berggott, nach Wieseler speziell der Olympos dargestellt, allerdings ohne jedes besondere Kennzeichen. Links davon über der Meeresgöttin fällt die Gestalt des Götterkönigs Zeus durch das Scepter und durch das leider hier abgestoßene Gesicht deutlich in die Augen. Die auf den Sturz hinweisende Geberde ist sprechend. Auf einem anderen Sarkophage ist dem Zeus Hera beigegeben; hier nur (wie auch dort) die Götterbotin Iris mit dem über dem Kopfe flatternden Gewande, welche seines Befehles harret. — Auf der linken Seite des Erkanos sehen wir zunächst den greisen Kyknos, Phaethons väterlichen Freund, dessen Gesicht, gebrochene Haltung und Geberde tiefen Schmerz ausspricht; seine demnächst erfolgende Verwandlung wird durch den vor ihm stehenden Schwan mit ausgespannten Flügeln (der Kopf fehlt) ausgedrückt. Die hochragende Gestalt hinter ihm, welche auf zwei andern Sarkophagen ziemlich genau wiederholt ist, haben Winckelmann und Wieseler auf den Sohn des Kyknos Cupavo (der nur Verg. Aen. X, 185 ff. erwähnt wird) gedeutet. Falls aber nicht alles täuscht, so müssen wir statt dessen hier den Vater Phaethon, Helios in eigener Person erblicken, der des unbesonnenen Sohnes Falle zuschaut und sehr bedeutungsvoll dem Zeus auf dieser Seite gegenübergestellt ist. Den Abschluß bilden dann die drei Schwestern, die Heliden, deren schon beginnende Verwandlung durch beigesetzte Bäume leidlich angezeigt ist. — Ein anderer Sarkophag mit einigen bemerkenswerten Besonderheiten ist beschrieben Annal. 1869 p. 130 ff., abgeh. tav. F. vgl. Arch. Ztg. 1870 S. 113 ff. Die drei zu Lärchenbäumen (*larices*) gewordenen Schwestern in der Verwandlung begriffen glaubt man auf Münzen des Accoleius Lariscolus (mit Bezug auf diesen Beinamen) zu erkennen. [Bm.]

**Phaidra.** Der ursprüngliche Sinn der Fabel von Hippolytos, dem schönen und reinen Sohne der Amazone Antiope, der die Liebe seiner Stiefmutter Phaidra verschmäht, von ihr verleumdet wird und als Opfer ihrer Rache fällt, scheint das oft wiederkehrende Märchen vom Morgenstern zu sein, welcher als rüstiger Jäger gedacht wurde wie Kephalos (s. Art. «Eos») und den Pluten des Meeres erliegt wie der Jäger Saron, auch ein Liebling der Artemis, sagt Preller, G. M. 2, 300. Ingegen erklärt Bursian, Geogr. Griechenlands 2, 88 Phaidra und Hippolytos beiläufig für die Mondgöttin und den Sonnengott des ältesten Kultus. Buttmann, Mythol. 2, 145 faßt Hippolytos als Heligott, und Köhler im Hermes 3, 312 bezieht seinen Tod auf vulkanische Vorgänge an der troizemischen Küste. Die Volkssage als Grundlage der dichterischen Gestaltung behandelt Welcker, Kl. Schr. 2, 472 ff. Für Kunstdarstellungen scheint

dieselbe erst durch Euripides recht populär geworden zu sein, der bekanntlich zwei Tragödien Hippolytos dichtete, deren erstere ebenso wie die Phaidra des Sophokles verloren gegangen ist (Welcker, Griech. Trag. 394. 786 ff.). Den Anknüpfungspunkt bot für die athenischen Dichter angemeinlich das von Paus. I, 22, 1 erwähnte Grabdenkmal des Hippolytos unfern des Eingangs der Akropolis; auch die Barbaren, welche Griechisch gelernt haben, sagt er, wissen von der Liebe der Phaidra und der verschmitzten Dienstfertigkeit der Amme. — Die erhaltenen Kunstwerke, bestehend fast nur in zahlreichen Sarkophagen und einigen Wandgemälden, bieten nach Jahns vorzüglicher Abhandlung (Arch. Beitr. 300–329) fünf Momente der Sage: die liebeskranke Phaidra und als Gegenstück den jagenden Hippolytos, dann die Amme, welche mit ihren Anträgen von Hippolytos zurückgewiesen wird und den Tod des letzteren, endlich Phaidra selbst, welche zum Tode entschlossen ist. Hiervon sind die vier ersten Szenen vereinigt auf einem durch seine Größe wie durch die Ausführung der Arbeit ausgezeichneten Sarkophage in Girgenti, dessen Abbildung (1450 a. b. c u. d.) wir nach Arch. Ztg. 1847 Taf. 5 u. 6 nebst der erläuternden Beschreibung Jahns a. a. O. folgen lassen. Die eine Querseite (d) zeigt die liebeskranke Phaidra unter ihren Dienerinnen, die vergeblich ihren Kummer zu lindern bemüht sind. Sie sitzt auf einem Sessel, unter welchem der Arbeitskorb sichtbar ist, und drückt in ihrer ganzen Haltung Schwache und Leiden aus. Der feine Chiton ist nicht wie gewöhnlich unter der Brust gegürtet, sondern nur um die Hüften lose mit einem Band umschlungen, ein Mantel bedeckt die Beine; die Haare sind gelöst und das Haupt sinkt ermattet nach der linken Seite. Hier steht neben ihr die Amme, durch das Kopftuch (*xphēuvov*) wie die alten Gesichtszüge kenntlich, sie flüstert bekümmert der Herrin Trostworte ins Ohr und löftet ihr mit der Rechten den Schleier vom Haupt (vgl. Eurip. Hippol. 201 ff. u. 243), während sie mit der Linken schmeichelnd ihre Locken faßt. Auf der andern Seite steht neben Phaidra eine jüngere Dienerin, welche mit beiden Händen den ausgestreckten rechten Arm der Phaidra hält (vgl. Eurip. l. c. 198 ff.) und mit betrübter Miene zu ihren Gefährtinnen hinblickt, die voll Mitleid auf ihre Herrin sehen. Die zunächst stehende hat eine eigentümlich schmale Kithar in der Linken, deren Saiten sie mit der Rechten rührt; neben ihr und Phaidra gerade gegenüber sitzt eine andre mit einem ähnlichen Instrument in der Linken, sie bewegt aber die Rechte gegen ihre Genossin, als ermahne sie dieselbe, aufzuhören mit der Musik, die den Zweck der Aufheiterung augenscheinlich verfehlt; neben ihrem Sessel gewahrt man ein Malteser Hündchen, wie es nicht selten in dem Frauengemach auf Kunstwerken erscheint (vgl. S. 704).





Hippolyt und Phaedra. (Zu Seite 1307.)





Zwischen diesen drei Dienerinnen erscheinen die Köpfe zweier andern; alle haben die jungen Mädchen eigentümliche Haartracht, welche Pans. 10, 25, 4 bezeichnet: *ἀνανέλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας*. Damit über die Natur des untröstlichen Leidens der Herrin kein Zweifel sei, steht neben ihrem Sessel Eros, den gespannten Bogen gegen sie richtend. — Der rüstige Jäger Hippolyt auf der Hauptseite (a) ist schon durch diese Beschäftigung als keusch und enthaltsam bezeichnet (vgl. Hor. Od. 1, 1, 25; Tibull. IV, 8, 5 ff. u. 23 ff.). Er ist auf der Eberjagd, welche in der heroischen Sage den wichtigsten Platz einnimmt, und zu Pferde, wie meist auf späteren Jagdreliefs. Die sorgfältige Komposition, welche sich durch einfache symmetrische Anordnung und Lebendigkeit der Figuren auszeichnet, deutet sogar das dichte Laub des Waldes an. Um den aus der Höhle hervorbrechenden Eber sind fünf Jäger in der Chlamys gruppiert, unter ihnen vorn Hippolyt auf sich bäumenden Pferde, im Begriffe die Lanze zu schleudern. — Auf der Gegenseite (b) finden wir in der Mitte Hippolyt, in der Rechten den Speer, in der Linken die Brieffaßel, welche er mit trauriger Miene betrachtet. Neben ihm die Amme, in etwas gebückter Stellung, eifrig redend und mit bittender Miene zu ihm aufschauend. Ringsum das Gefolge des Hippolyt, schön gruppiert und mannigfaltig gebildet, sogar die Hunde. Der Brief in der Hand des Hippolyt bildet hier eine Abweichung von Euripides, ohne welche jedoch der bildenden Kunst es schwer war, die Situation genau kenntlich zu machen; ebensowenig aber darf anderseits die Gegenwart des Gefolges auf dem Bilde Anstoß erregen, während beim dramatischen Dichter dies als unzulässig gelten mußte (vgl. Arch. Ztg. 1863 S. 24 ff.). Daneben verdient aber bemerkt zu werden, daß auf einer ganzen Anzahl anderer Sarkophagdarstellungen, wo mit der eben beschriebenen Scene die Jagd vereinigt ist, an Hippolyts Seite eine weibliche Figur mit aufgeschürztem Chiton und Jagdstiefeln, den Helm auf dem Haupte, erscheint. Man hat dieselbe als Artemis, als Roma, dann aber als Virtus gedeutet; und diese letzte Deutung ist nach gleichen Bildungen auf Münzen u. a. von Helbig, Annal. 1863 p. 91 ff. namentlich durch Vergleichung der Meleagersarkophage mit derselben Figur sichergestellt. Die Heldennatur des Verstorbenen soll nämlich durch seine Vorliebe für gefährliche Jagden angezeigt werden. Es ist wohl anzunehmen, daß auf griechischen Originalen dem Hippolyt Artemis zur Seite stand, worauf die römische Nachahmung mit frostiger Allegorie eine Virtus an deren Stelle setzte, vielleicht in Anlehnung an den mit ihm auch sonst verglichenen *Virbius qui viribus praecedit*, nach Cassiodor. orth. 6. — Mehrere Gemälde und Sarkophage führen auch Phaidra direkt mit Hippolyt zusammen, in verschiedenen Momenten; ein herrlich-

nensisches Gemälde (Pittura d'Erecl. I, 4) gibt sogar die Scene des Eurip. v. 646 ff. im Kostüm des Theaters selbst: Amme, Chor und Phaidra. — Den Tod des Hippolyt stellt die andre Querseite (c) unseres Sarkophages vor. Der Jüngling liegt vom Wagen gestürzt zu Boden, die Pferde bäumen sich, eins hat sich losgerissen und ist im Begriff, über den Helden hinwegzusetzen. Ein Genosse sprengt herbei und sucht die Zügel zu ergreifen. Zwischen den Köpfen der Pferde sieht man das Ungeheuer mit seinem schuppigen Halse hervorragen. Nach Plin. 35, 115 malte Antiphilos, des Zeitgenossen des Apelles, *Hippolytum tauro emissio exavescentem*, ein in Rom bewundertes Bild. Einen etwas früheren Moment gibt das späte Vasenbild Arch. Ztg. 1883 Taf. 6. — Phaidra, im Begriffe sich den Tod zu geben, ist auf einem Wandgemälde (Rochette peint. insd. 5) vorgestellt, ruhig mit geneigtem Haupte dastehend, in der Rechten den Strick. Auf dem Gemälde der Unterwelt von Polygnot in der Lesche zu Delphi sah man Phaidra in einem weitgespannten Stricke, den sie mit beiden Händen gefaßt hielt, wie in einer Schaukel ohne Sitzbrett schweben, gewiß nicht ohne Anspielung auf ihren Tod (Pans. 10, 23, 2: *Φαίδραν τὸ τε ἄλλο αἰσχρομένην σάρα ἐν αἰσπῇ καὶ ταῖς χερσὶν ἀποτέμνεν τῆς αἰσπῆς ἔχουμένην*). Ein prächtiger, dem obigen ziemlich ähnlicher Sarkophag ist 1853 an der toskanischen Küste entdeckt, publiziert und beschrieben von Brunn, Mon. Inst. VI, 1–3; Annal. 1857. Neueste ausführliche Abhandlung über die bekannten Kunstwerke von Kalkmann, Arch. Ztg. 1883. [Bm]

**Pheidias**, der berühmteste unter den griechischen Bildhauern, nennt sich in der Inschrift auf der Basis des olympischen Zeus einen Athener, den Sohn des Charmides. Es ist wahrscheinlich (sowohl aus der Thatsache, daß er seines Vaters Namen auf der Inschrift nennt, als wegen der verbreiteten Landessitte unter den Griechen), daß Charmides ein Künstler war und daß Pheidias einer Künstlerfamilie angehörte. Sein Bruder (oder Vetter) Paukaios (s. oben S. 885) war Maler. Die direkten und unbezweifelten Angaben über das Leben und Wirken des Pheidias bei alten Schriftstellern sind sehr mangelhaft. Was wir wissen, muß aus beiläufigen Bemerkungen der klassischen Autoren durch Schlussfolgerungen herauskonstruiert, oder kritisch aus den sich oft widersprechenden Traditionen ausgeglichen werden. — Wir geben zunächst die von Preller (Hallische Encyclopädie III, 22, 165–203) begründete Ansicht über das Leben und die Reihenfolge der Werke des Künstlers, welche am meisten verbreitet ist, und begnügen uns damit, später die neuerdings derselben widersprechenden Untersuchungen verschiedener Gelehrten anzuführen. Wir dürfen erwarten, daß an der Hand der noch zu erhoffenden Funde von Inschriften, sowie nach einer mehr objektiven Abwägung der ver-



schiedenen Ansichten, welche die Zeit selbst allmählich herbeizuführen im Stande ist, eine fester begründete Übereinstimmung erlangt werden wird.

Pheidias ist im Beginne des 5. Jahrhunderts als Athener geboren, und scheint schon früh die Künste der Malerei sowohl als der Skulptur in seiner Vaterstadt betrieben zu haben. Bald scheint er sich mehr ausschließlich der Skulptur zugewandt zu haben, und er wurde der anerkannte Schüler des attischen Bildhauers Hegias oder Hegesias. Diesen einheimischen Lehrer verließ er jedoch, um bei einem andern Künstler, dem Bildhauer Ageladas von Argos, in die Lehre zu geben. Dieser argivische Bildhauer scheint im Altertum sich eines verbreiteten Rufes als Lehrer erfreut zu haben, wie dies schon aus der Thatsache erhellt, daß so verschiedene Künstler (deren jeder in seiner Epoche den ersten Rang behauptete) wie Myron, Pheidias und Polykleitos, bei ihm die Kunst erlernten. Wir dürfen vorgreifend darauf hinweisen, wie günstig für die neuernde und befreiende Richtung des Pheidias die erweiternde Lehre von zwei verschiedenen, vielleicht in ihrer Richtung entgegengesetzten Meistern gewesen sein muß. Pheidias' produktive Thätigkeit scheint schon früh begonnen zu haben; wahrscheinlich erfreute er sich schon in der Zeit des Kimon eines Rufes, welcher ihm zu größeren öffentlichen Aufträgen verhalf.

Seit Preller wird seine künstlerische Thätigkeit, werden demgemäß seine Werke in drei Abschnitte eingeteilt: 1. Die vorperikleische Periode unter Kimon, 2. die perikleische Periode und die Wirksamkeit am Parthenon, und 3. der Aufenthalt in Olympia und die Erschaffung des olympischen Zeus.

I. Was öffentliche Bauten anbetrifft, zeichnet sich Athen unter Themistokles dadurch aus, daß die gemeinsame Energie, welche nach der Zerstörung der Stadt durch die Perser hervorgerufen wurde, naturgemäß zuerst auf das Beschaffen des Notwendigen gerichtet war. Dies bestand in dem Wiederaufbau der zerstörten Wohnlichkeiten und der Herstellung von Befestigungswerken, welche die Stadt gegen künftige Angriffe schützen sollten. In unglaublich kurzer Zeit, und vielleicht mit einiger Hast, wurde diesem Bedürfnis abgeholfen. In der Zeit des Kimon herrschte nur dieser Geist, welcher zunächst mit dem Nachklang der kriegerischen Begebenheiten erfüllt war, vor; jedoch äußert sich zugleich schon hier das Bedürfnis nach der künstlerischen Verschönerung der Stadt, welches zum Wiederaufbau der Tempel und sonstigen öffentlichen Gebäude drängt; ein Bestreben, welches indessen erst in der folgenden perikleischen Periode zum vollkommenen Durchbruch kommt und das ganze nationale Bewußtsein des Volkes zu beherrschen scheint.

In der Übersicht der Werke des Pheidias ist man nun zur Ansicht gelangt, daß alle jene Werke,

welche, sei es in der Wahl des Gegenstandes, oder im Geiste der Durchführung, oder aus seitlichen Gründen einen Zusammenhang mit der kriegerischen Periode nach den Perserkriegen und dem entsprechenden Geiste kundgeben, zu dieser Periode gehören. Während also die Werke der ersten Hälfte seines Lebens in Athen das Vorwiegen des kriegerischen Geistes direkt bezeugen, hat in den Werken des perikleischen Zeitalters dieser Geist seinen unmittelbar kriegerischen Charakter verloren und bleibt nur in dem erhabenen nationalen Bewußtsein, welches dieses Zeitalter auszeichnet, fühlbar.

Das erste uns so bekannte Werk des Pheidias, welches unzweifelhaft zu der ersten Periode gehört, ist das Weihgeschenk der dreizehn bronzenen Figuren zu Delphi (s. Overbeck, Schriftquellen etc. N. 633), welches aus Miltiades mit Athena und Apollon zu beiden Seiten, und dann je fünf attischen Heroen (Theseus, Kolros etc.) rechts und links, bestand. Die Figuren waren wahrscheinlich im Halbkreis aufgestellt. Dieses Werk hat einen direkten Zusammenhang mit den Perserkriegen, indem es ein Denkmal des Marathonischen Sieges ist. Auch die ganze Idee einer solchen Zusammenstellung von Figuren erinnert uns an die älteren Traditionen der Werke eines Onatas von Aegina (s. oben S. 332) und eines Aristomedon von Argos. Die folgenden Werke aus dieser ersten Periode des Pheidias sind alle Statuen der Athena. Dieses Hervorheben der Athena stimmt mit unserer Ansicht überein, daß der Kultus dieser Göttin als ausgesprochener Nationalgöttin von Athen, von Peisistratos angeregt, durch Kimon auf die Spitze getrieben ward und sich in dieser Stellung seit jener Zeit behauptet, worauf er durch Athens Hegemonie auch im übrigen Griechenland an Bedeutung gewinnt. Unter diese Statuen von Pheidias wird, seit der Hypothese von Beulé (*La jeunesse de Phidias* p. 16), die goldelfenbeinerne Statue zu Pellene in Achaja gerechnet, die vielleicht schon dem jungen Künstler, als er noch mit Ageladas zu Argos arbeitete, anvertraut wurde. Weitere Berichte über dieses Werk fehlen. Die zweite Athena-Statue in dieser Reihe ist die akrolithe (die Gewandung etc. aus vergoldetem Holze und die nackten Teile aus Marmor) Athena Areia zu Platai. Die Kosten dieser Statue wurden aus den 80 Talenten, die von den übrigen Staaten den Plataeern nach der Schlacht als Tapferkeitspreis (ἀποτίμιον) zuerkannt waren, bestritten. Die Maler Polygnot und Onasias waren an der bemalten Dekoration der Statue beschäftigt. Man darf sich, wie Overbeck bemerkt, die Statue nicht zu groß vorstellen, da die Summe von achtzig Talenten (nicht ganz eine halbe Million Mark) zu einer kolossalen Statue nicht reichen würde. Collignon meint, daß, da man erst 460 an der Statue arbeiten konnte, vielleicht die



Arbeit wegen Mangels an Geldmitteln etwas verzögert wurde. Die dritte und letzte Athenastatue dieser Periode war das kolossale Erzbild der Göttin, welches auf Staatskosten auf der Akropolis zur Erinnerung an die Überwindung der Perser geweiht werden sollte. Demosthenes (*De Falsa Legat.* p. 428 § 272) nennt sie: »die Große« (τὴν μεγάλην). Später wurde ihr der Name Promachos, die Vorkämpferin, unter welchem sie am meisten bekannt ist, beigegeben. Obgleich die Statue der Plataischen gegenüber als kolossal bezeichnet ist, und mithin weit über Lebensgröße war, hat man sich einen übertriebenen Begriff von ihrer Höhe gemacht. Dieser unrichtige Begriff ist teilweise aus einem Mißverständnis einer Stelle des Pausanias (I, 28, 2), teilweise aus der unrichtigen Würdigung der Höhenverhältnisse der Statue zur Akropolis selber und dem Parthenon hervorgegangen, wie sie ohne jeden Anspruch auf Genauigkeit auf

den Zeichnungen des Parrhasios eine Kentaurenmachie auf dem Schilde ziselirte. Von Pausanias und anderen Autoren wird die Statue als aus dem Zehnten des Marathonischen Sieges errichtet angeführt. Wenn diese Nachricht auch angezweifelt wird, so ist das Werk doch der ersten, Kimonischen Periode zuzuschreiben. Damit schließt die Reihe der frühesten Werke des Künstlers. Es dürfte höchstens noch die von Overbeck dieser Periode zugeschriebene Statue eines Hermes zu Theben angeführt werden, die nicht wohl in eine spätere Zeit paßt.

II. Die zweite Periode in dem Leben und Wirken des Pheidias umschließt seine einflußreiche Wirkksamkeit in Athen, sein Freundschaftsverhältnis mit Perikles, und seine Schöpfungen am Parthenon, sowie das Werk der goldelfenbeinernen Statue der Athena Parthenos. In der großartigen künstlerischen Thätigkeit, die sich unter Perikles in Athen



1451



1452



1453



1454

den die Statue darstellenden Münzen Athens erscheinen. Die Stelle des Pausanias besagt, daß den nach Athen Heimkehrenden der Helmbusch und die Spitze der Lanze dieses Bildwerkes schon sichtbar werden, wenn sie von Sunion gegen Athen heransiegle. Nun steht, wenn man auf der Höhe von Sunion sich zu Schiff befindet, der Hymettos zwischen der Akropolis und Sunion, und man erblickt die Burg Athens erst, nachdem man das Kap Zoster umschifft hat. Man darf also des Periegeten Ausspruch nicht wörtlich nehmen. Auf jeden Fall aber war es ein kolossales Erzbild, welches Michaelis (*Mittell. d. Athen. Inst.* II, 87) auf etwa neun Meter in der Höhe berechnet. Die Statue dieser kriegerischen Athena stand wahrscheinlich zwischen Parthenon und Erechtheion, den Propyläen zugewendet (die Basis derselben hat man vermuthungsweise in neuester Zeit auf der Akropolis identifizieren wollen), und war mit Helm, Speer und Schild bewaffnet. Die Lanze hielt die Göttin senkrecht auf die Erde gestemmt in der Hand; sie war nicht, wie man vermutet hat, in vorschreitender Stellung mit in die Höhe geschwungener Lanze gebildet. Ob der Schild in der andern Hand erhoben war oder ihr zur Seite ruhte, läßt sich nicht bestimmen. Die beifolgenden Münzen (Abb. 1451—1454, nach Michaelis, *Parthenon* Taf. XV N. 28—31) geben darüber keinen Aufschluß (*Lange, Arch. Ztg.* 1881 S. 196 ff.). — Wir wissen, daß in späterer Zeit Mys nach

unfaltete, steht Pheidias durchaus als der Mittelpunkt da. Wir erfahren, namentlich aus Plutarch im Leben des Perikles, daß Pheidias mit dem politischen Oberhaupte Athens nicht nur in dem gemeinsamen Streben nach der geistigen Erhebung des attischen Volkes, sondern auch durch ein engeres persönliches Freundschaftsverhältnis verbunden war. Ein ähnliches Verhältnis auf anderem geistigen Gebiete bestand zwischen Perikles und dem Philosophen Anaxagoras. Wie uns Plutarch erzählt, stand Perikles an der Spitze aller großen Unternehmungen zur Schmückung der Stadt, und Pheidias, sein künstlerischer Beirat, war nicht nur als großer Bildhauer beschäftigt, sondern wurde unter Perikles mit der Oberaufsicht und Direktion aller Arbeiten betraut, vertrat somit gewissermaßen die Stelle eines Ministers für Kunst und öffentliche Arbeiten. Eine solche hervorragende Stellung in unmittelbarer Nähe des politischen Leiters brachte indessen Gefahren mit sich; die Gegner, welche noch nicht wagten, den mächtigen Parteiführer persönlich anzugreifen, versuchten wenigstens, ihn durch Angriffe auf seine Berater und Freunde zu bekämpfen und in den Augen des Volkes zu schädigen. So wurde Pheidias verfolgt und angeklagt, wie der andere Freund des Perikles, Anaxagoras, der Anklage wegen Atheismus unterlag und in die Verbannung wandern mußte. Die Nachrichten über die Anklagen gegen Pheidias und deren



Folgen für das Geschick des Künstlers widersprechen sich, und obgleich bei ihrer Erörterung auf die Arbeiten am olympischen Zeus und sogar auf das Lebensende des Phidias vorgegriffen wird, so müssen sie an dieser Stelle kurz in ihrem Zusammenhange aufgeführt werden, weil die Zeitbestimmung des Parthenon und der Athena Parthenos sich je nach der Annahme der einen oder der andern Tradition ändert.

Dafs ein Prozeß gegen Phidias geführt wurde, ist über jeden Zweifel erhaben. Schon bei Aristophanes (Pac. 603 ff.) hören wir von dem Unglück des Phidias (Φειδίας πρῶτος κακός), welches den Perikles dazu trieb, den Brand des peloponnesischen Krieges anzuschüren, so dafs eine Flamme aufloderte, von deren Rauche die Augen ganz Griechenlands in Thränen überliefen. Über die Mißgeschicke des Phidias haben wir nun zwei Haupttraditionen: die erste ist die von Plutarch erzählte Geschichte, welche auf den Geschichtsschreiber Ephoros zurückgeht, die zweite wird von dem Scholiasten zu der Stelle des Aristophanes gegeben, und ist wieder auf den athenischen Historiker Philochoros zurückzuführen. Nach Plutarch hätten die Gegner des Perikles, um zu erproben, wie die Volksstimmung gegen Perikles sei, einen dem Phidias untergeordneten Künstler Menon dazu angestachelt, sich als Schutzhelfenden an den Altar der zwölf Götter zu setzen und den Phidias vor dem Volke anzuklagen, er habe einen Teil von dem Golde der Statue der Parthenos entwendet. Diese Anklage sei freilich fehlgeschlagen, hauptsächlich weil nach des Perikles Rat das Goldgewand der Statue abnehmbar war und so leicht nachgewogen werden konnte. Ein zweiter Versuch wurde nun gemacht, indem man den Künstler der Götterlasterung (ἀσεβεία) beschuldigte, weil er sein eigenes Bildnis und dasjenige des Perikles auf dem Schilde der Athena Parthenos angebracht habe. Mit dieser Anklage siegten die Gegner des Perikles, und Phidias wurde ins Gefängnis geworfen, wo er erkrankte und starb; oder, nach andern, starb er, von den Feinden des Perikles vergiftet, damit sie letzterem noch verleunden könnten. Dem Menon aber wurde vom Volke Steuerfreiheit gewährt und er wurde unter den Schutz des Strategen gestellt. Loeschke hat aus Inschriften gezeigt, wie letztere Angabe einer anerkannten Formel entspricht, der nicht zu viel Gewicht beizulegen ist.) So die Erzählung des Plutarch. Es muß hier sogleich darauf hingewiesen werden, dafs, so viel auch die Genauigkeit dieser Angaben unangewandt worden ist, die antiken Belege für das Vorhandensein der Portraits auf dem Schilde der Parthenos zu gewichtig sind, um, wie es geschehen ist, geradehin als Künstlerlegenden verworfen zu werden. Wie die Erzählung entstehen konnte über die Einrichtung an der Statue, wonach dieselbe ihr Gleichgewicht verlieren und zusammenstürzen würde, wenn

an diesem Teile des Schildes eine Änderung vorgenommen würde, hat der Verfasser dieses aus der Hinweisung auf die Konstruktion solcher Werke wahrscheinlich gemacht (s. Essays on the Art of Phidias p. 270 ff.). Einiges Gewicht ist auch dem sog. Strangford-Schilde (s. oben Abb. 65 auf S. 62), welcher eine skizzenhafte Reproduktion des Schildes der Athena Parthenos ist, beizulegen. Auf diesem Schilde erscheint der kahlköpfige Greis, der eine Art von Hammer schwingt, für jene Zeit durchaus porträtthaft und außergewöhnlich, und es ist mit Recht angenommen, dafs wir in dieser Figur den Phidias, sowie in der sich halb das Gesicht verdeckenden Figur eines Kriegers neben ihm, den Perikles vermuten dürfen.

Die aus Philochoros geschöpfte Tradition des Scholiasten zu Aristophanes spricht von einem Prozeß des Phidias, wonach er der Entwendung des für die Parthenos erworbenen Elfenbeins überwiesen wurde. Darauf hin sei er nach Elis geflohen, wo er »wie man sagt« die Statue des olympischen Zeus unternahm und nachdem er sie vollendet hatte, von den Eleern hingerichtet wurde.

Wie viel Unwahrscheinlichkeiten in jedem von diesen sich widersprechenden Berichten enthalten sind, ist schon beim Hinweis auf die unbestrittene Inschrift am olympischen Zeus, worin sich Phidias Athener nennt, sowie aus den Ehrenbezeugungen, die die Eleer sogar den Nachkommen des Phidias zukommen ließen, ferner aus der einfachen Thatsache, dafs die eleischen Priester dem Phidias die Errichtung der goldelfenbeinernen Statue des Zeus anvertrauten (welches man doch schwerlich einem gottlosen und unehrlichen Verbannten gegenüber gethan haben würde) und aus andern allgemeinen Gründen augenscheinlich. Brunn (Sitzungsber. d. bayer. Akad. etc. 1878, Bd. I S. 462) und Müller-Ströbing (Die Legenden vom Tode des Phidias, Focke'sens Jahrbücher etc. 1882 S. 289 ff.) emendieren die Stelle im Scholiasten. Letzterer, in seiner sehr interessanten Arbeit, setzt ἀποφυγὴν statt φυγὴν und schiebt βαυκαλόμενος oder τυδόμενος zwischen ἀποβαλεῖν und ἀπὸ Ἡλείων ein. Die Stelle lautet dann: »dafs er nach seiner Freisprechung nach Elis gekommen, die Aufertigung des Zeusbildes in Olympia übernommen habe, und nach Vollendung desselben gestorben sei, hochgeehrt von den Eleiern«.

Loeschke, in einer wichtigen Arbeit (Phidias' Tod und die Chronologie des olympischen Zeus, in den Historischen Untersuchungen Arnold Schäfer gewidmet), sucht zu beweisen, dafs es nur einen Prozeß gegeben habe wegen allgemeiner Geldvergeudung und Religionsfrevel, und dafs Phidias während dem Verlaufe dieses Prozesses im Gefängnis um das Jahr 438 gestorben sei. Nach dieser Ansicht vollendete Phidias den olympischen Zeus von 448—447 und kehrte dann nach Athen zurück, wo er starb. Der



Bau des Parthenon würde somit von 447—434 gedauert haben. So viel Scharfsinniges auch in dieser Schrift enthalten ist, so ist doch der Grund der neuen Aufstellung noch zu frisch, um schon jetzt als gesichert zu gelten und allgemeine Zustimmung beanspruchen zu können. Wir dürfen hoffen, daß die Zukunft, besonders durch weitere Funde von Inschriften, vielleicht zu einem endgültigen Resultat in dieser Frage führen wird. Bis dahin müssen wir uns hier der gewöhnlichen chronologischen Annahme anschließen, wonach die Parthenos im Jahre 438 geweiht wurde und die Arbeit am olympischen Zeus zu Ellis die letzte Periode im Leben des Pheidias ausfüllt. Was die Frage über die Anklage gegen Pheidias anbetrifft, sei hier nur bemerkt, daß es sicher eine solche Anklage gab, die in späterer Zeit (wie dies ja selbst im Leben der Künstler aus der Renaissance der Fall ist) viele Ausschmückungen von unwissenden Fremdenführern und unkritischen Buchmachern erfuhr. Die allgemeine Betrachtung ähnlicher Anfeindungen in der griechischen Geschichte und insbesondere der politischen Verhältnisse Athens zu dieser Zeit und der Beziehung des Pheidias zu Perikles führt uns heutigen Tages notwendig dahin, den Künstler von jedem Anteil an der Schuld, die ihm vorgeworfen wurde, freizusprechen.

Das Hauptwerk in dieser zweiten athenischen Periode des künstlerischen Wirkens des Pheidias ist die goldelfenbeinerne Statue der Athena Parthenos, die im Jahre 438 geweiht wurde. Es scheint, als ob in dieser zweiten Periode gegenüber der kriegerischen Auffassung in der Behandlung der Göttin, die friedliche Anschauung vorherrschte. Es ist die jungfräuliche Göttin, die Pheidias in diesem Meisterwerke darstellte. Die Statue war etwa zwölf Meter hoch und stellte die Göttin friedlich, mit auf der linken Seite niedergestelltem Schild und Speer, als Siegesbringerin eine goldene Siegesgöttin (Nike) auf der Rechten haltend, in ihrem Tempel wohnend dar. Hauptsächlich aus Pausanias (I, 24, 5) und Plinius (N. H. XXXVI, 18) entnehmen wir die Beschreibung, wonach sie auf diese Weise im bis zu den Füßen reichenden Gewande gebildet war und das ganze Werk mit dem reichsten Schmuck in getriebenen goldenen und emaillierten Reliefs verziert war. Ihre linke Hand, an die der Speer sich lehnte, ruhte auf dem Schilde, der nach außen mit einer Amazonenschlacht verziert war und worauf die Porträts des Pheidias und Perikles so angebracht gewesen sein sollen, daß das ganze Werk zusammengestürzt wäre, wenn man dieselben entfernen wollte. Eine solche Darstellung der Amazonschlacht ist nicht nur auf dem Strangford'schen Schilde angedeutet, sondern läßt sich auch auf der von Ch. Leuormant in Athen entdeckten Statuette der Athena (Abb. 1455, nach Michaelis, Parthenon Taf. XV, 1) erkennen. Auf der

Innenseite des Schildes befand sich eine Darstellung des Kampfes der Götter mit den Giganten, während die Basis der Statue eine Darstellung der Geburt der Pandora enthielt, die wohl in der Komposition einige Analogie mit der Darstellung des östlichen Giebfeldes des Parthenon gehabt haben wird. Sogar die hohen Sohlen der Sandalen wurden zur Ausschmückung mit Reliefs verwendet und enthielten Darstellungen



1455 Statuette Leuormant.

von Kentaurenkämpfen. Neben dem Schilde, der Göttin zu Füßen, wand sich die Erichthonioschlange. Die Brust bedeckte die goldene Ägis, auf deren Mitte in Elfenbein der Kopf der Medusa gebildet war. Auf dem Haupte hatte die Göttin den Helm, dessen mittlerer Busch von einer Sphinx und die zwei Seitenbüsche von Greifen, oder wahrscheinlicher Pegasen getragen wurden. Die Detailornamentation des Helmes wird vielleicht am besten die hier beigegebene Wiener Gemme des Aspasio (Abb. 1456, nach Eckhel, *Choix de pierres gravées* pl. XVIII)



verleutlichen. Über die vielen Nachbildungen, von denen unter den größeren Statuen dem Akropolis-temple und einem Torso in der École des Beaux Arts zu Paris der Vorzug zu geben ist, hat Th. Schreiber (*Die Athena Parthenos des Phidias*, Leipzig 1883) eine Monographie veröffentlicht. Für die Einzelheiten der Statue bleibt aber die wichtigste spätere



1458a. Geminus des Anaximand. (Zu Seite 1313.)

Nachbildung die hier abgebildete Statuette (Abb. 1457 u. 1458, nach Photographie), die im Jahre 1880 nahe dem Varyakeiongymnasium zu Athen ausgegraben wurde. Diese Statuette hatte noch Spuren der Bemalung, die es erleichterte, sich einen Begriff von der Wirkung des Goldes und Elfenbeins zu machen. Die oben angeführten Einzelheiten der Komposition werden durch diese Statuette auf das Wertvollste erhellt. Jedoch ist Schreiber dieses, von den meisten Archäologen darin abweichend, immer noch der Ansicht, daß, was die Fähigkeit einen, wenn auch nur entfernten, Begriff der künstlerischen Vorzüge der Statue des Phidias wiederzugeben anbetrifft, die skizzenhafte Leuornant'sche Statuette dieser Replik vorzuziehen ist. Ebenso kann der Verfasser nicht der Mehrzahl der Archäologen beipflichten, die da glauben, daß die Statue des Phidias als Stütze der niketragenden Hand, wie in dieser athenischen Statuette, eine Säule hatte. Auch kann ihm nicht, was über die Anbringung der Inschrift gesagt worden ist, davon überzeugen. Die Gründe zu dieser Ansicht, sowie die Literatur über die Statuette sind in des Verfassers Buch (*Essays on the Art of Phidias*, Essay VIII) angegeben.

Das Material der Statue war Gold und Elfenbein. Nach verschiedenen Angaben wog das Gold 40, 44 oder sogar 50 Talente. Die nackten Teile waren

Elfenbein, die übrigen Teile der Statue Gold mit prächtiger Emailarbeit, die Augen aus Edelsteinen. Diese Kolossalstatuen bestanden aus einem Holzkern, der schon die ganze Bildung der Statue hatte und sodann mit Goldblech (welches in diesem Falle abnehmbar war) und mit kunstvoll aneinander geschmiegtten Platten von Elfenbein bedeckt wurde. Das Innere einer solchen Statue war eine komplizierte Struktur, die alle Kunst eines Baumeisters und Ingenieurs in Anspruch nahm. Am lehrreichsten für den Aufbau eines solchen Werkes, das eines aus der Mitte der Basis aufsteigenden Mastbaumes bedurfte, ist eine Stelle in Lucian (Gallus 24), wo es heißt: „... diese sind gleich jenen kolossalen Statuen, wie Phidias oder Myron oder Praxiteles sie schufen; denn auch diese erscheinen, von außen gesehen, als ein Poseidon oder ein schöner Zeus von Gold und Elfenbein, in der Rechten den Donnerkeil oder den Blitz oder den Dreizack haltend; jedoch, wenn du dich bückst und hineinschaust, siehst du Balken, und Krampen und Nägel hineingetrieben und es festhaltend, und Klötze und Keile und Pech und Thon und viele ähnliche hässliche Sachen.“ Es wird uns heute schwer, uns von Vorurteilen zu befreien und uns den großartigen Eindruck zu vergegenwärtigen, den solche Werke, reich an Farbenpracht sowohl als an harmonischen Formen, den Alten darboten. Um die Geschichte dieser Gattung von Kunstwerken zu verstehen, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir darauf hinweisen, daß die frühesten Kultbilder einförmige, von Holz geformte, puppenartige Bildwerke waren, die man (wie dies auch in christlichen Werken der Fall war) mit Kleidern befügte. Wie nun das monumentale Kunstgefühl unter den Griechen wuchs, entwickelte sich aus diesen Idolen, indem der Holzkern beibehalten wurde, das Kultbild mit dem prächtigen monumentalen Goldgewand, und diese höchste Form des toreutischen Kunstwerks wurde von Phidias aufs höchste entwickelt.

In diese Periode fällt nun auch des Phidias Wirksamkeit am Parthenon. Man hat in neuerer Zeit daran zweifeln wollen, ob man berechtigt sei, dem Phidias einen bedeutenden Anteil an der Schöpfung der Parthenonfiguren zuzuschreiben. Dieser hyperkritische Zweifel kann bei voller Kenntnis der überlieferten Stellung, die Phidias bei den öffentlichen Arbeiten einnahm, wie uns dies von Plutarch berichtet ist, so wie auch bei Berücksichtigung der Sitte, großen Künstlern (wie dies damals von Athen aus in Delphi geschah) die plastische Ornamentik der Tempel zu übertragen, keinen Platz finden. Für die Behandlung und den Geist der plastischen Kunst des Phidias, wie sie uns am besten aus der Betrachtung der erhaltenen Parthenonskulpturen entgegenleuchtet, muß auf den Artikel *Parthenon* hingewiesen werden.

Eine zweite im Altertum vielbewunderte Athendstatue aus dieser Periode war die sog. Lemnische Athena des Phaidias. Die Statue, aus Bronze, wurde wahrscheinlich von attischen Kolonisten (Kleruchen) auf Lemnos nach Athen geweiht. Hier haben wir eine noch friedlichere Auffassung der Göttin, an

zweifelloß eine Kopie jener ist, Abb. 1459 auf S. 1316, nach des Verfassers Essays etc. pl. IX. (Die Platte wird von Andern als verdächtig angesehen.)

Sonstige Werke aus dieser Periode sind: eine Aphrodite Urania; außer dieser eine andre Statue der Aphrodite, sowie noch eine von Plinius genannte



1427 (Zu Seite 1314.) Statuette vom Varvakeion in Athen.



1458 (Zu Seite 1314.)

welcher die Schönheit von Allen gepriesen wird. Hauptsächlich ist es der Umriss des Gesichtes, die feine Linie der Nase, die Zartheit der Wangen, welche als mustergültig hingestellt werden. Die Göttin ist umbehelmt zu denken und es ist wahrscheinlich, daß die sitzende Athena unter der Götterversammlung am Ostfriesen des Parthenon (s. Abb. 1378 N. 36 auf Taf. XXXIII) uns einen Begriff der Komposition übermitteln kann. Man vergleiche zu letzterer Darstellung auch eine Terrakottaplatte in Paris, welche

Statue der Athena gehören wahrscheinlich auch dieser Periode an: vielleicht gilt dies auch von zwei bronzenen Statuen, die Plinius als in Rom befindlich anführt, sowie von dem Hermes Pronaos zu Theben und der Statue einer Amazone zu Ephesos, die unter Art. „Polykleitos“ näher zu besprechen ist.

III. Der dritten und letzten Periode des Phaidias (seinem Aufenthalte zu Elis) gehören erstens die Statue des olympischen Zeus, sodann eine gold-elfenbeinene Aphrodite Urania in einem elischen Tempel, und



endlich die Statue eines Diadumenos. Über die Darstellung des Pantarkes hat Loeschke (a. a. O.) eine interessante Ausführung.

Das Werk, worin Pheidias den Höhepunkt seiner künstlerischen Wirksamkeit erreicht hat, ist die gold-elfenbeinerne Statue des panhellenischen Zeus in seinem Tempel zu Olympia. Zeus war auf einem Throne (selbst ein Wunderwerk der Architektur und Dekoration) sitzend gebildet. In alten Autoren wird die Höhe der Statue übertrieben: nach einigen 60,

Adler gekrönte Scepter, welches reich mit Buckeln verschiedener Metalle beschlagen war. Die Komposition wird am besten durch die beigegebene elische Münze aus Florenz (Abb. 1460, nach Berl. Blätter für Münzkunde Bd. III Taf. 30) verdeutlicht, ohne natürlich bei einer solchen Miniaturreduktion eines kolossalen Werkes auf irgendwelche Möglichkeit, den Kunstcharakter des Bildes wiederzugeben zu können, Anspruch zu machen. Andererseits können solche späte Modifikationen des Typus, wie der sog. Zeus Verospi im Vatican, obgleich sie grösser sind, kein so genaues Bild der Komposition vermitteln, wie es die Münzen vermögen (vgl. zu den Zeustypen Overbeck, Griech. Kunstmyth. I).

Der Thron, auf dem der Gott saß, war, wie schon gesagt, ein Wunderwerk der Architektur. Er ruhte auf vier pfeilerartigen Füßen, die an den Außenseiten nach unten hin mit zwei, nach oben mit je vier Siegesgöttinnen, wahrscheinlich in hohem Relief,



1458 Athena vom Ostfries des Parthenon. (Zu Seite 1815.)

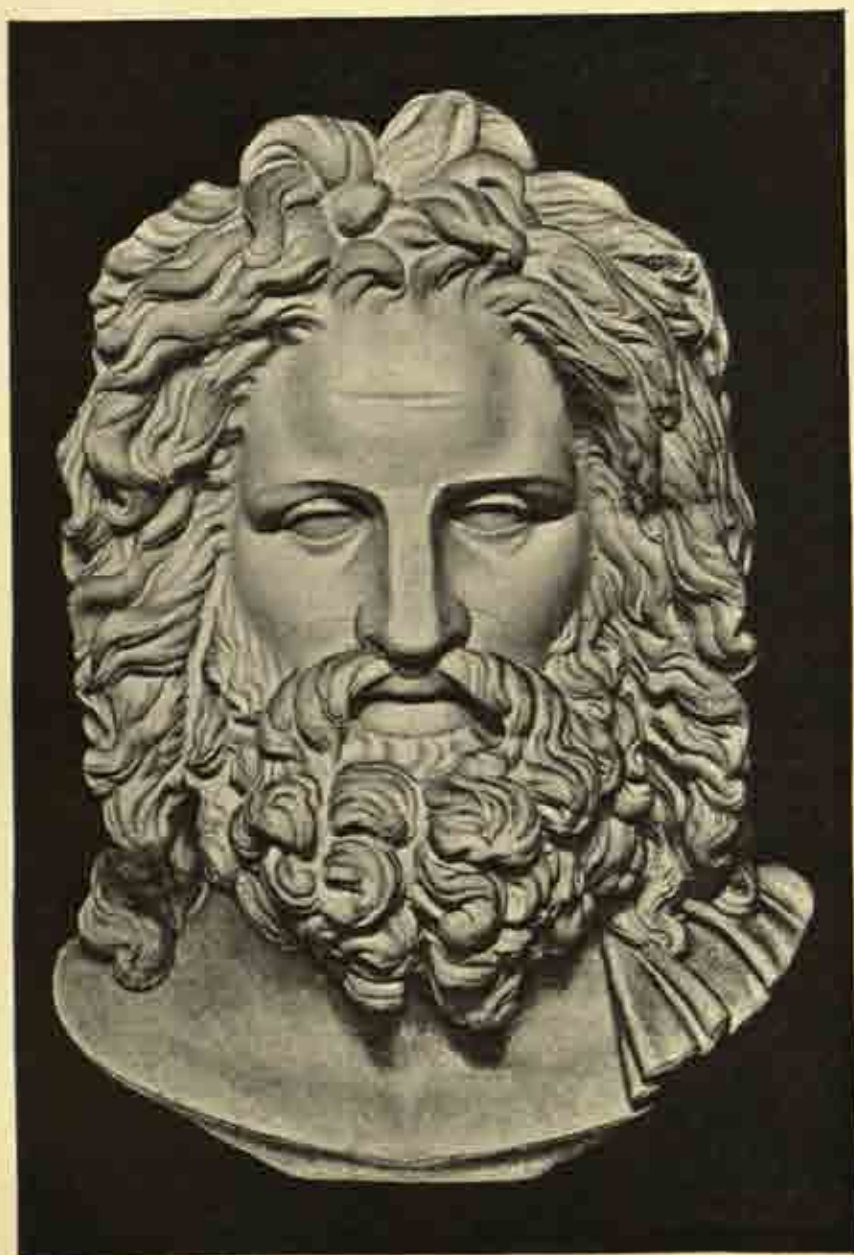


1460

verziert waren. Diese Füße des Thrones waren etwa in der Mitte durch Querbalken verbunden, welche eine breite friesartige Fläche darboten, die vorne zu beiden Seiten der Füße des Gottes mit einer Darstellung der acht von altersher zu Olympia üblichen athletischen Spiele und an den Seiten mit Kämpfen des Herakles und Theseus gegen die Amazonen verziert war. Unter diesen Friesbalken (nach Anderen waren die Schranken frei um die Statue gezogen) also, die

anderen 100, ja sogar 150 Fuß. Nach neueren Berechnungen dagegen war die Statue mit der Basis wahrscheinlich 42 Fuß hoch. Der Gott war bekleidet mit dem Mantel, der in schweren Falten von den Schultern herab die Oberarme und einen Teil des Oberkörpers bedeckte und bis zu den Knöcheln herabreichte. Dieser Mantel war von Gold und mit Figuren und Lilien reich emailliert. Das Haupthaar war von Gold und von dem Ölweig aus grün emailliertem Gold als olympisches Siegeszeichen bekrönt. Das Gesicht und die übrigen nackten Teile des Zeus sowohl als der Nike waren aus Elfenbein. Auf der rechten Hand trug er wie die Parthenos eine Nike, die eine Tänze hielt; in der linken hatte er das von dem

Räume zwischen der unteren Hälfte der Pfeilerfüße verschließend, waren Schranken, die nach vorne einen ruhigen einfarbigen blauen Hintergrund den Füßen der Statue darboten, während die Seiten mit den Gemälden des Panathos geschmückt waren. Die etwas kontroverse Anordnung der Gegenstände in diesen Gemälden war etwa folgende (s. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 354 f.): Atlas und Herakles, Theseus und Peirithoos, zwei Figuren Hellas und Salamis darstellend. Dann auf der Rückseite Herakles mit dem nemeischen Löwen, Alas und Cassandra, Hippodameia und Sterope; sodann Herakles und Prometheus, Achilleus und Penthesilea, und zwei Hesperiden die Äpfel haltend. Unter dem Sitz



1461. Zenshüte von Oricoli. (Zu Seite 1818.)



brett verbunden wieder friesartige Querhaken die Pfeilerfüße, und diese waren mit Reliefs, den Niobiden, welche von Apollo und Artemis erschossen werden, verziert. Die Armlehnen des Thrones waren von Sphinxen, die Jünglinge erwürgten, gestützt. Diesen düstern Bildern gegenüber umschwebten das Haupt des Gottes an der Rücklehne des Thrones Gruppen der Horen und Chariten. Der Fußschemel des Gottes war von Löwen getragen und am Rande mit Darstellungen der Amazonenkämpfe des Theseus geschmückt. Endlich war auf der Basis eine Darstellung der Geburt der Aphrodite aus dem Meere in Gegenwart der olympischen Götter, während die Komposition wie im Ostgiebel des Parthenon von Sonnengott und Mondgöttin (Helios und Selene) eingerahmt war. Welche Fülle von Sageninhalt, Formenreichtum und Farbenpracht dieses Meisterwerk der Kunst dem staunenden Besucher des Prachttempels darbot, davon können wir uns heute keinen zureichenden Begriff machen. Trotz dieser Pracht und Fülle ist es doch nicht die Dekoration mit ihren Einzelheiten, woran sich die Lobpreisung der Alten hält. In der Statue war es hauptsächlich der Kopf und dessen Ausdruck, der den Beschauer fesselte, und der Gesamteindruck der erhabenen Würde, die aus dem Götterbild hervorleuchtete. Von erhaltenen Werken ist früher die Maske des Zeus von Otricoli (Abb. 1461, nach Photographie von einem Gipsabguss) als wahrscheinlich den olympischen Kopf wiedergebend gehalten worden. Jedoch gehört diese vaticanische Maske einer nachhysippischen Umbildung an. Näher steht immerhin noch der Kopf auf einer elischen Münze (Abb. 1462, nach Friedländer a. a. O. Taf. XXX).



1462

Aber kein erhaltenes Werk kann den Geist des Zeusbildes uns zurückrufen, der uns in so vielen Beschreibungen der Alten als das Höchste geschildert wird. Diese Auffassung des Zeus soll Pheidias bekanntlich aus Homer geschöpft haben, nämlich aus der Stelle, wo Zeus Zustimmung zur Bitte der Thetis für den Ruhm des Achill verspricht:

Sprach's der Kronide und winkte ihr zu mit dunklen Brauen,

Und die ambrosischen Locken des Königs wallten vorwärts

Von dem unsterblichen Haupt, es erheben die Höhen des Olympos.

Es war also in dem Werke sowohl die Majestät als die gütige Milde des Gottes vereinigt; und dieser Eindruck wurde auf den Beschauer, den einstimmigen Berichten der Alten gemäß, durchweg hervorgebracht,

wie diese Vereinigung des Einfachen und Erhabenen den geistigen Gehalt der Kunst des Pheidias am treffendsten kennzeichnet. »Friedselig und ganz milde als den Aufseher über das befriedete und eintrachtige Griechenland«, so beschreibt ihn Dio Chrysostomos. In ihm sei das Schöne (τὸ καλόν) und das Erhabene (τὸ μέγαλον) vereinigt und immer wiegt die echt griechische Grazie (χάρις) vor. Winckelmanns treffende Bezeichnung des hohen Stiles der griechischen Kunst: »die edle Einfachheit und stille Größe« ist in diesem Werke des Pheidias zum vollen Ausdruck gebracht. Die überwältigende Macht des geistigen Gehaltes dieses Kunstwerkes kann am besten geschätzt werden, wenn man bedenkt, daß die überreiche Pracht des Materials, sowie die farbenschillernde Fülle der Einzeldekorationen (ein jeder Teil ein reiches Kunstwerk in sich selber) so dem Geist des Ganzen untergeordnet waren, daß sie nie an sich die Bewunderung des Beschauers fesselten, sondern der materielle Reichtum und die sinnestüberwältigende Mannigfaltigkeit dem geistigen Gesamteindruck der majestätischen Gottesfigur dienstbar wurden, und daß dieser Eindruck trotz aller Erhabenheit doch ein einfacher und milder war. Schon beschreibt ihn derselbe Dio Chrysostomos: »Ich glaube«, sagt er, »daß ein Mann, der tief betrübt ist in der Seele, der in seinem Leben oft getrunken hat vom Kelch des Kummers und der Sorge, ja der selbst das Schlafes süßen Trost entbehren muß, — ich glaube, daß selbst dieser, wenn er vor diesem Bilde steht, vergessen muß alles Schwere und Grausame, welches das Menschenleben belastet. So glücklich hast du, o Pheidias, erdacht und geschaffen ein Werk, welches da ist.

„Des Grames Heilung, der Schmerzen Ruh  
Nepenthe für des Kummers Zahn“,

solch freudiges Licht und solche Anmut hat deine Kunst dem Werke verliehen.

Dieses einstimmige Lob, welches nicht nur in dem Kunstwerke alle Feinheit der technischen Durchführung voraussetzt, sondern auch das Maßhalten in dem Sichgehenlassen bei der technischen Kunstfertigkeit, die den »fingerfertigen« Künstler immer zur Übertreibung des Untergeordneten in der Kunstschöpfung zu verleiten droht, bezeichnet die höchste Reife, welche die griechische Kunst unter Pheidias erlangte. Die archaische Periode, wo der Kampf mit dem Stoffe, die freie und naturgetreue Form störend, in den leblosen Werken sichtbar ward, ist vorüber, getroffen durch das frische Vorgehen der Übergangsperiode, die sich zu beiden Seiten des Jahres 500 bewegte, und in Onatas, Kanachos, Ageladas, Pythagoras, Kalamis und Myron der höchsten Entwicklung die Bahn bricht, jedoch in dem »Sturm und Drang« noch nicht die erhabene Höhe erreicht hat. Erst in Pheidias drückt sich der griechische Geist in seiner höchsten Entwicklung aus, wie in dem politi-



schen und sozialen Leben das ungeformte nationale Bewußtsein, durch die Perserkämpfe sich selber bewußt geworden, unter Perikles zum reifen Ausdruck gelangt.

Wie viel auch in technischer Rücksicht Pheidias die Plastik und Toreutik weitergeführt hat, so darf man doch nicht die Verdienste eines Pythagoras und Myron und den Einfluss der gleichzeitigen Entwicklung der Malerei, besonders durch Polygnot, außer Augen lassen, denen Pheidias, besonders dem letzteren Riesen, viel verdankt haben wird. Aber in einem Gebiet scheint Pheidias den wichtigsten Fortschritt gemacht zu haben: nämlich in dem Ausdruck des geistigen Gehaltes der (zumeist) religiösen Kunst. Wenn Quintilian (Inst. Orat. XII, X, 9) von ihm sagt, »dass man den Pheidias für einen größeren Künstler in der Bildung der Götter als der Menschen gehalten habe, und dass in seinem Zeus er der bestehenden Religion etwas Bedeutendes angefügt habe, so nahe käme die Majestät des Werkes dem Gotte selber«, so wird damit die künstlerische That des Pheidias bezeichnet, wie sie uns aus den übrigen Berichten hervorleuchtet. Seine vollkommene technische Meisterschaft diente ihm dazu, in seiner schöpferischen Einbildungskraft ein Bild zu schauen, welches in allen Einzelheiten den bestehenden Formen getreu, doch in der Vollkommenheit des Ganzen jedem Individuum überlegen war, und dieses Bild hatte er die Fähigkeit, in objektiven Formen seiner Kunst darzustellen. Da die Einzelheiten naturgetreu waren, war das Werk einfach und jedem Beschauer verständlich; jedoch war damit noch nicht alles erreicht: das Gesamtbild war vollkommener als die anschauende Phantasie des Laien sich je vorstellen konnte, und dieses Bild entspricht dem Ideal, wie es ein Menschenalter später Platon philosophisch entwickelte. Es muß schließlich interessant sein, einen klassischen Berichterstatler, Cicero (Orat. 2, 9), diese Würdigung der künstlerischen Thätigkeit des Pheidias geradezu aussprechen zu hören. »Pheidias«, sagt er, »hat nicht seinen Zeus einem Menschen nachgebildet, sondern in seinem Geiste wohnte ein vollkommenes Bild der Schönheit, welches er anschaute, mit welchem er sich erfüllte und welches seine Hand leitete. Aber dieses Bild ist nichts anderes als die platonische Idee, von welcher Plato sagt, daß sie keine Geburt hat, sondern ewig lebt in der menschlichen Seele und in der Vernunft.«

Für die Litteratur über Pheidias sind außer den bekannten allgemeinen Werken über die Geschichte der griechischen Kunst (Brann, Overbeck; Murray, Lucy Mitchell) zu empfehlen: Petersen, Die Kunst des Pheidias; Michaelis, Der Parthenon; Waldstein, Essays on the Art of Pheidias. Neuestens ist eine sehr gut verfaßte kurze Monographie von Maxime Collignon, Phidias (Paris 1896) erschienen.

[Charles Waldstein]

**Phigalia.** An der äußersten Südwestecke des von Gebirgen umschlossenen Landes Arkadien lag im engen unfruchtbaren Bergthale, am Ufer des Fläschens Neda, eine hohe Felsenburg mit der Stadt Phigalia, berühmt durch altertümliche Gottesdienste und Sühnpriester. Steigt der Reisende von dort auf steilen Pfaden den nördlich gelegenen Berg Kotilion hinan, der mit Eichen bestanden ist, so wird er nach dritthalbstündiger Wanderung am Rande einer kleinen Senkung, wo ehemals die Ortschaft Bassai (Ἰάσων doris. für Ἰφώσα) lag, in der Höhe von etwa 1020 m überm Meere, plötzlich durch den Anblick einer mächtigen Tempelruine überrascht. Wir stehen an einem der landschaftlichen Glanzpunkte Griechenlands: die Aussicht reicht zwar gegen Osten, wo die kleine Fläche schroff abfällt, nur bis zum Lykaion, der das Thal von Megalopolis begrenzt; aber gegenüber südlich und westwärts überschaut man die großen Ebenen und Höhenzüge von Messenien, den weiten Golf und das ionische Meer, während nur gegen Norden der Gipfel des Berges vorliegt. Der Tempel, dessen Ruine die höchstgelegene in ganz Griechenland und zugleich nächst dem athenischen Theseion (s. Art.) am besten erhalten ist, wurde schon im vorigen Jahrhundert von Reisenden in seiner einsamen Höhe entdeckt und beschrieben. Durch den günstigen Zufall der Auffindung einer Reliefplatte des Cellafrieses wurde eine Gesellschaft von deutschen und englischen Archäologen und Architekten veranlaßt, im Sommer 1812 den ganzen Tempel, dessen Bedachung nebst Obergebälk durch Erdbeben zusammengestürzt war, während von 38 Säulen des Peristyla noch 36 mit dem Architrav aufrecht stehen, aufzuräumen, die ganze innere Einrichtung klar zu stellen und alle Teile genau zu vermessen. Der in 23 Platten bestehende innere Cellafries ward vollständig aufgefunden (manche Platten freilich stark zertrümmert), mit Erlaubnis des türkischen Pascha weggeführt und nebst einigen anderen Bildwerkfragmenten bald darauf um 60000 spanische Piaster (etwa 270000 Mark) an England verkauft, wo das Werk eine Hauptzierde des Britischen Museums bildet. Die Geschichte der Auffindung und Ausgrabung ist anmutig geschildert von dem Mitgliede der Gesellschaft Baron von Stackelberg, in dem Folianten: der Apollotempel zu Bassae in Arkadien, Rom 1826. Strenger behandelt das Architektonische der ebenfalls mitthätige Architekt Cockarell, the temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollon Epicurius at Bassae near Phigalia, London 1860.

Unsre Nachrichten aus dem Altertum über dieses in seiner Art einzige Bauwerk beschränken sich auf eine peinlich kurze Notiz des Pausanias (VIII, 41, 5), der es besuchte, dessen Angaben jedoch, so wertvoll sie sind, manchen Zweifeln unterliegen. Er bezeichnet den Tempel als den hervorragendsten im



ganzen Peloponnes nächst dem der Athene in Tegea, sowohl wegen des trefflichen Gesteins, wie wegen der Harmonie in den Verhältnissen des Baues (τοῦ λίθου τε ἐξ ἁλλοῦ καὶ τῆς ἀρμονίας τῶν καὶ Curtius Pelop. I S. 326 übersetzt den letzten Ausdruck Sauberkeit in der Steinfügung: was möglich ist, aber hier zu kleinlich scheint). Geweiht sei derselbe dem Apollon Epikurios, dem »Hilfröchen«, der während des peloponnesischen Krieges die Phigaleer vor der Pest bewahrt habe. Der athenische Architekt Iktinos, welcher unter Perikles den Parthenon (s. oben S. 1171) und das eleusinische Heiligtum (s. oben S. 476) erbaut hatte, sei auch der Meister dieses Baues gewesen. Hiernach kann man kaum umhin, an die bekannte, von Thukydides beschriebene Pest in Athen vom Jahre 430 zu denken, wenn nur nicht ausdrücklich gesagt wäre, daß diese Pest den Peloponnes nicht nennenswert berührte (Thukyd. II, 54, 5), und es kaum denkbar wäre, daß athenische Künstler während des heftigen Krieges sollten im Peloponnes gebaut haben. (O. Müller, Kl. Deutsche Schr. II, 610.) Deshalb hat die Vermutung Chr. Petersens (Philologus IV S. 234 ff.) Beifall gefunden, es habe vielmehr eine zweite, aus dem Leben des Hippokrates zu erweisende Pest im Jahre 420 die Veranlassung gegeben, welche allerdings Thukydides gar nicht erwähnt. Daß Iktinos, über dessen Geburts- und Todesjahr wir nichts wissen, auch dann noch (etwa 419–417) den Bau geleitet haben kann, läßt sich nicht leugnen. Wer dagegen die Pest von 430 festhält, könnte annehmen, daß ebenso wie Phidias (s. oben S. 1311 f.) auch Iktinos als vertrauter Freund des Perikles Athen verlassen habe und daß der Tempel dem Bewahrer vor der Pest, eben weil sie den Peloponnes fast ganz verschonte, und zwar aus bedeutenderen Mitteln, als die kleine Stadt Phigalia besaß, vielleicht nach gemeinsamen Beschlusse der Peloponnesier an dem schon geheiligten Orte gestiftet worden sei.

In der Anlage des Tempelbaues selbst, von welchem Abb. 1463<sup>1)</sup> (nach Cockerell pl. II) den Grundriß, Abb. 1464 (ebendas. pl. XII) den Längendurchschnitt der Cella wiedergibt, treten mehrere auffallende Eigentümlichkeiten sofort hervor. Zunächst die von allen hellenischen Tempeln abweichende Orientierung anstatt von Ost nach West fast gerade gegen Norden (182°), so daß der in den Tempel Eintretende nach Süden sah. Ferner zählt man auf dem Stylobat, dessen Länge 125, dessen Breite 48 englische Fuß beträgt, im Umgange sechs dorische Säulen in der Schmalseite, aber 15 an der Längsseite, also zwei mehr, als in der Blütezeit die Regel ist. Weiter begegnen wir im Innern der Tempel-

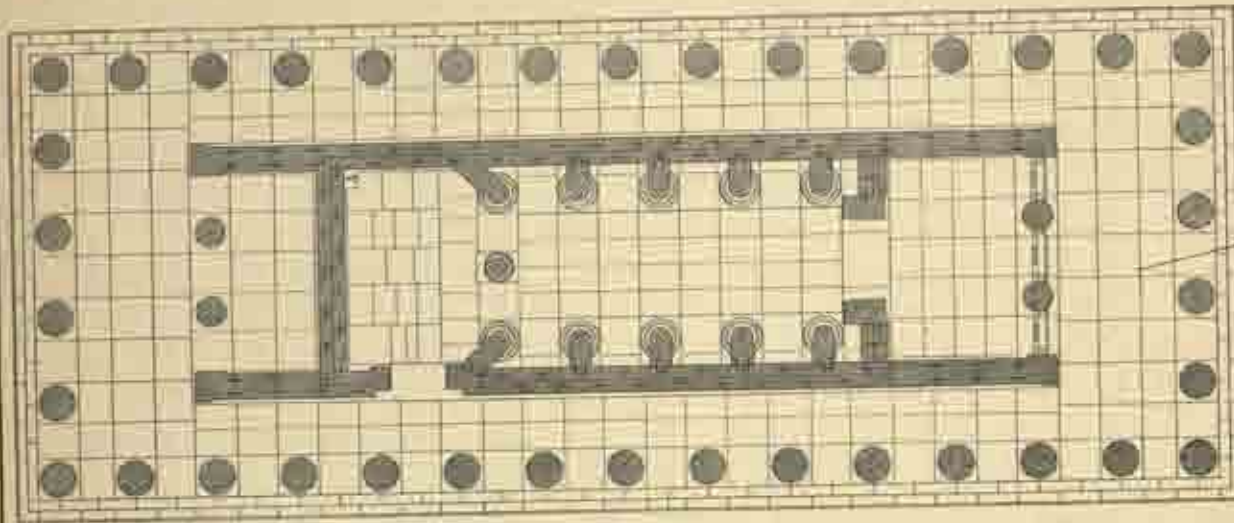
cella einer ionischen Säulenstellung mit altertümlich geformten Kapitellen, und zwar so, daß jederseits vier Säulen rechtwinklich und als Pfeiler aus den Seitenwänden hervortreten und kapellenartige Nischen bilden, während ein fünftes Schlupfspar in schräger Richtung sich vorschiebt und zwischen demselben eine einzelne Mittelsäule korinthischer Ordnung den Abschluß des eigentlichen mit einer Lichtöffnung versehenen (hypäthralen) Raumes bildete. Über dem Gebälk dieser Innensäulen zog sich in einer Gesamtlänge von 30 m der unten zu besprechende Bildfries hin. In dem südwärts noch bleibenden Raume des Tempelinnern, der sich auch durch die Einfeldung des Fußbodens unterscheidet, begegnet uns im Osten eine besondere Eingangstür, deren Existenz ein neues Rätsel aufgeben würde, falls nicht die folgende Combination das Ganze erklärt. (Vgl. dazu Curtius Peloponnesos I S. 328, Michaelis in Arch. Ztg. 1876 S. 161.)

Es ist nämlich eine fast unabwiesbare Annahme, daß schon lange vor der Errichtung des Prachtbaues aus der Zeit des peloponnesischen Krieges an derselben Stelle ein älteres und weit einfacheres Heiligtum des »hilfröchen« Apollon bestanden habe, welches nach der allgemein griechischen Regel so orientiert war, daß die Bildsäule des Gottes gegen Osten sah. Als nun mit was immer für Mitteln jener großartige Neubau in Angriff genommen wurde, mögen die skrupulösen Phigaleer auf der Unantastbarkeit jener urheiligen Stätte bestanden und dadurch den genialen Architekten Iktinos (der auch in Elensis eigentümlichen Bedingungen zu folgen gezwungen war), zu dieser abnormen Gestaltung des Ganzen veranlaßt haben, welche wir vor uns sehen. Die alte Tempelcella blieb auf ihrem Fleck und bildete nun den südlichen Abschnitt des erweiterten Raumes, ebenso wurde der östliche Thureingang beibehalten, durch welchen eintretend man dem im innersten Heiligtum aufgestellten Bilde des Gottes ins Antlitz sah. Hatte man nun, was an sich das Natürlichste gewesen wäre, die Cella gegen Osten hin verlängert, so würde man bei der Beschaffenheit des Bodens ganz erhebliche Substruktionen haben aufzuführen müssen, ohne doch den beengenden Eindruck zu vermeiden, welchen die Nahe des östlichen schroffen Abhanges dicht vor dem Eingange des Tempels verursachen mußte. Der Architekt entschloß sich also zu der Längenrichtung der neuen Cella von Süden nach Norden, welche das Terrain selbst ihm fast vorschrieb. Bei dieser Abweichung von der Regel rechtfertigte sich zugleich das ungewöhnliche Verhältnis der Länge zur Breite des Tempelunganges. Denn da die Breite durch die Länge der alten Cella bestimmt war und die Breite der letzteren ziemlich genau zwei Säulenabstände beträgt, so erhielt die Innenlänge der neuen Cella bis an die

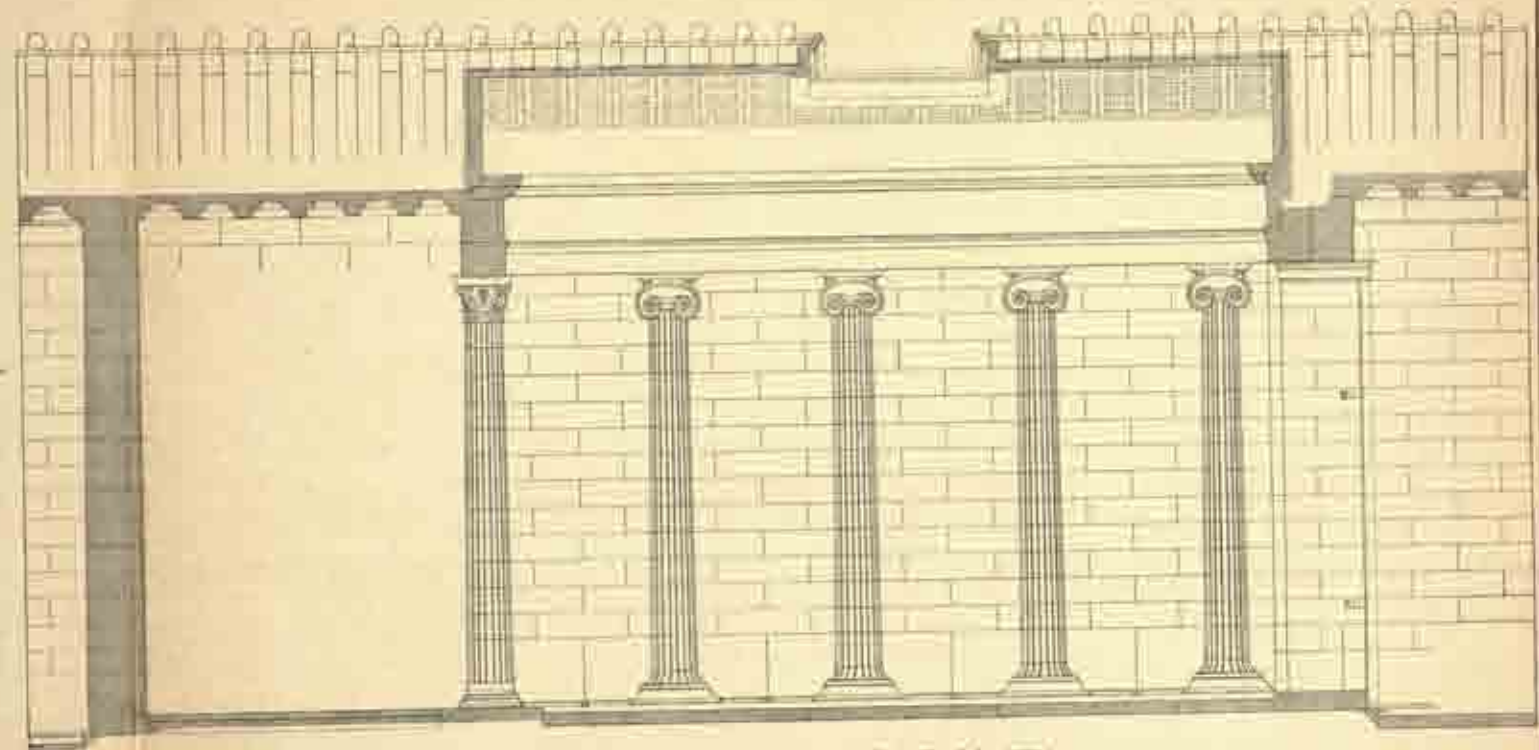
<sup>1)</sup> Die Abb. 1463–1475 befinden sich auf den Taf. XLII–XLIV.







1463 Grundriß des Tempels von Phigalia. (Zu Seite 1320.)



1464 Längendurchschnitt der Tempelcella. (Zu Seite 1320.)



1465 (Zu Seite 1321.)



1466 (Zu Seite 1322.)

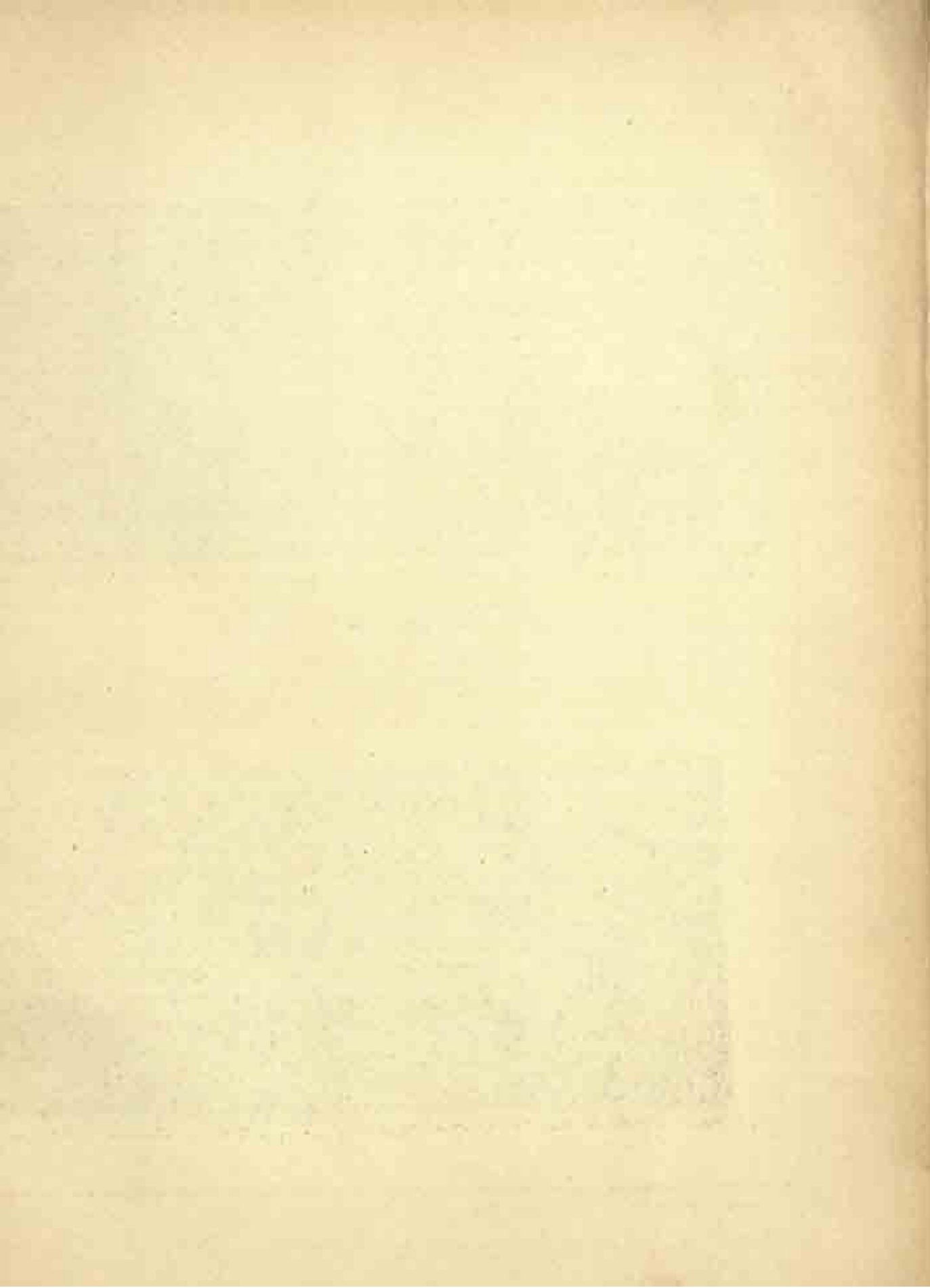
Vom Westfries des Tempels von Phigalia.



1467 (Zu Seite 1322.)









1468 (Zu Seite 1322.)



Vom Nordfenster des Tempels zu Phigalia.

1469 (Zu Seite 1322.)



1470 (Zu Seite 1323.)

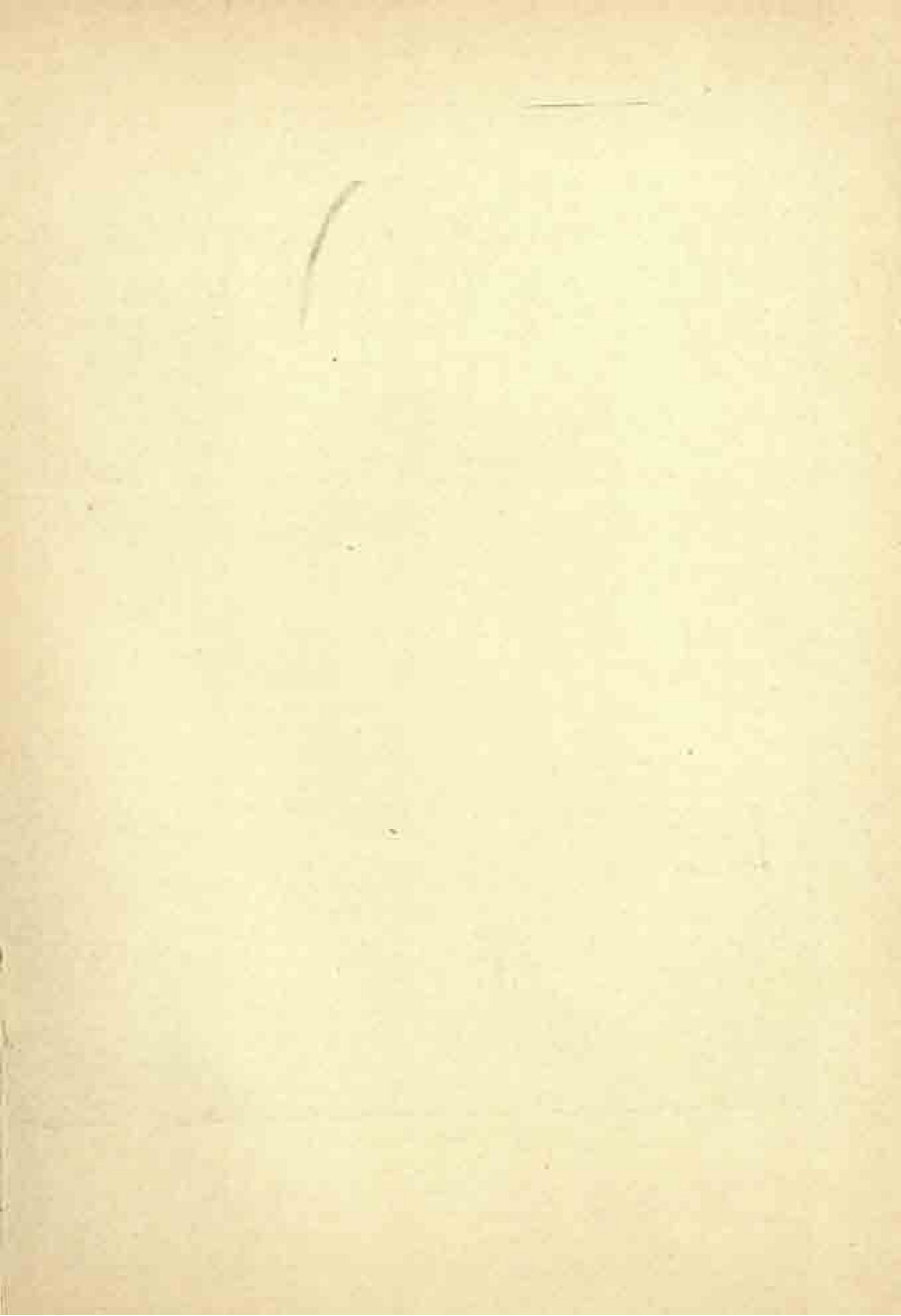


Vom Ostfenster des Tempels zu Phigalia.

1471 (Zu Seite 1323.)











1472 (Zu Seite 1322.)

Vom Ostries des Tempels zu Phigalia.



1473 (Zu Seite 1323.)



1474 (Zu Seite 1323.)

Vom Westries des Tempels zu Phigalia



1475 (Zu Seite 1323.)





in der Mitte abschließende korinthische Säule das gewohnte Verhältnis der Blüthenzeit, während der Beschauer von außen durch die ungewöhnliche Langstreckung an die ältere Periode, namentlich an das Heraion in Olympia erinnert wurde. Mit diesem letzteren Gebäude aber in seiner älteren Gestalt (s. Art. »Olympia«) stimmt der neue Apollontempel auch im Innern darin merkwürdig überein, daß anstatt der durch freistehende Säulen erhaltenen drei Schiffe, die wegen der Schmalheit vermieden wurden, man den Nebenraum nur durch vorspringende Säulenpfeiler in Nischen gliederte, welche zur Aufnahme von Weihgeschenken dienten. Die Form dieser Pfeiler als Dreiviertelsäulen ist wiederum schon an sich auffällig, noch mehr aber durch die Bildung des ionischen Kapitells mit drei Stirnen, d. h. durch Volutenglieder auf drei Seiten, was erst wieder in römischen Bänken an Stelle der älteren Weise sich findet (s. oben S. 279). Andre glauben in der steifen Bildung der Voluten ein »protolionisches« Element und direkte Nachahmung vorderasiatischer Bildungen zu erkennen (Bötticher, *Olympia*<sup>2</sup> S. 199).

Ziemlich unvermittelt für unser Verständnis steht in der südlichen Mitte des Haupttempelraumes eine korinthische Säule da, zumal ihre Basis nicht mit denen der ionischen Pfeiler harmonisiert, auch war eine konstruktive Notwendigkeit für ihr Dasein wohl kaum vorhanden. Indessen ist sie am Platze gefunden und muß also mindestens im späteren Altertum dort gestanden haben; auch läßt sich denken, daß sie etwa den zeitweiligen Abschluß der alten Südcella mittels Teppiche erleichterte. (Ihr Dasein wird geleugnet von Ivanoff in *Annal. Inst.* 1865 p. 43 ff. Doch s. dagegen K. Lange a. O. S. 61 ff.) In der äußeren Architektur, also in dem Stufenbaue, in der Anordnung des dorischen Säulenumgangs, im Bau der Säulen und ihrem Verhältnis zum Gebälk, in der Einrichtung der Decke ist die Ähnlichkeit mit den gleichzeitigen Tempeln Attikas nicht zu verkennen. Das Baumaterial besteht in einem bläulich-weißen Kalkstein, der dem Marmor nahe kommt und am Orte selbst bricht. Wegen der Schönheit und Härte des Gesteins bedurfte das Gebäude keines Stucküberzuges, welcher auch der rauen Witterung in dieser Höhe wahrscheinlich weniger Widerstand geleistet haben würde. Die innere Decke besteht aus viereckigen vertieften Feldern von Marmor (Cassetten), deren fünf verschiedene Muster vorliegen, welche wohl nach den einzelnen Gebäudeteilen zu sondern sind. Die Deckung des äußeren Daches bestand aus Ziegeln von Marmor, was auch schon Pausanias, der von allem Bildwerk gänzlich schweigt, anzumerken für wert hält; die neben den Bruchstücken derselben aufgefundenen Thonziegel mit dem Stempel der Stadt mögen, wie Stackelberg meint, späteren Ausbesserungen des Gebäudes angehören.

Über dem Mittelraume wird trotz der bedeutenden Größe der Eingangstür jedenfalls eine erhebliche Lichtöffnung (ein Hypäthron) anzunehmen sein, da ohne solche die im Inneren oberhalb des Architravs der ionischen Säulen auf dem umlaufenden Fries angebrachten Relieffildwerke nur schwer sichtbar gewesen wären, die Tempelstatue aber geradezu im Dunkel gestanden hätte. Von diesem Tempelbilde bemerkt Pausanias nur kurzweg, daß es sich (zu seiner Zeit) auf dem Markte zu Megalopolis befinde, und gibt in der Beschreibung an betreffender Stelle an (VIII, 30, 2), daß dasselbe von Erz und zwölf Fuß hoch war und von den Phigaleern als Schmuck (ἐκ κοσμοῦ) für die bekanntlich erst im Jahre 370 gegründete Stadt beigegeben wurde. Da indessen die Entweihung eines eigentlichen Kultusbildes »zum Schmuck« einer neuen Stadt insonderheit bei den gottesfürchtigen Phigaleern kaum glaublich ist, anderseits Tempelbilder wohl selten von Erz waren, so muß man annehmen, daß hier ein Irrtum vorliegt, und daß die in dem inneren Teile der Cella, welche wir als Standort des Bildes annehmen, gefundenen Stücke von Händen und Füßen einer kolossalen Marmurfigur der nach allen Anzeichen als Akrolith (vgl. oben S. 604) gebildeten Götterstatue angehört haben. Stackelberg denkt sich nach einzelnen Spuren diesen Apollon langbekleidet und die Leier im Arme tragend, also etwa wie in Abb. 99.

Von Bildwerken in den Giebeln des Tempels hat sich keine Spur vorgefunden; dieselben mögen vielleicht durch Malerei ersetzt gewesen sein, obwohl die Verhältnisse des Höhenklimas deren Erhaltung nicht begünstigten. Dagegen waren die Metopen der beiden Schmalseiten (viereckige Platten von 2 Fuß 7 Zoll engl.) mit Hochreliefs geschmückt, von denen jedoch nur wenige größere Bruchstücke übrig sind; man erkennt einen thrakisch gekleideten Leierspieler, eine bakchische Tänzerin mit Krotalen, einen Frauenraub (?), einen Silen; vielleicht also dem Inhalte nach eine Vereinigung apollinischer und bakchischer Kulte, wie am delphischen Tempel. Die Feinheit der Arbeit, besonders in der Gewandbehandlung, nähert sich den Reliefs der Balustrade des Niketempels.

Das Hauptinteresse des Kunstfreundes erregt jedoch der aus 23 Platten bestehende Fries, in einer Gesamtlänge von etwa 30 m (die Messungen differieren), und 0,7 m hoch, welcher innerhalb der Cella über dem Architrav der ionischen Säulen ringsum lief. Derselbe zählt zu den besterhaltenen Skulpturen seiner Gattung. Das Material, welches früher als pentelischer (attischer) Marmor galt, wird jetzt für gelblich grauen marmorähnlichen Kalkstein angesehen, der »vermutlich irgendwo in der Nähe von Phigalia bricht«. Wir geben auf den Tafeln XLII bis XLIV in den Abbildungen 1465 bis 1475 elf dieser Platten (nach *Ancient Marbles*



vol IV], woraus die Zweiteiligkeit der Darstellung eine Kentaurenschlacht und ein Amazonenkampf sofort erhellt. Da nun auch in Abb. 1466 der verbindende Mittelpunkt in den auf dem Wagen stehenden Zwillingsgottheiten erscheint, so gilt es, die Anordnung des Ganzen wiederzufinden, welche in dessen nicht geringe Schwierigkeiten darbietet. Denn da der Amazonenfries mit Einschluss der Götterplatte (Abb. 1465, die nur 1,17 m misst), fast 4 m länger ist als der Kentaurenfries, so wird eine Teilung in zwei gleiche Hälften, deren jede grade zwei Wände eingenommen hätte, unmöglich, und es bleibt kein besserer Ausweg, als den Ergebnissen von Konrad Langes scharfsinniger Untersuchung (Sachs. Berichte 1880 S. 56 ff.) beizutreten, wonach das Göttergespann in der Westwand nicht den Eckplatz nach Süden, sondern den zweiten Platz einnahm, während auf dem Eckplatze, also hinter dem Rücken der Gottheiten noch die letzte Scene des Amazonenkampfes (hinsinkende und beschnittene Verwundete) in gemäßigter Tonart sich abspielte. Diese Art der Anordnung empfiehlt sich auch besonders noch dadurch, daß der vor dem Götterbilde der innersten Cella stehende Betor rechtshin sich wendend zuerst das Götterpaar des Frieses erblicken mußte und so die Heilnähre der Gottheit empfand. Außerdem aber schließt nun der Kentaurenfries, der rechts von dem Götterwagen mit Abb. 1466 beginnt, in der Nordostecke mit Abb. 1469 durch einen Baumstamm genau und passend ab. Ferner wurden dann die Hauptscenen beider Friesse, nämlich die Überwältigung des Kaineus durch die Kentauren (Abb. 1468) und der Kampf des Herakles gegen die Amazonenkönigin (Abb. 1475) in die Mitte der beiden Schmalwände, jener der nördlichen, dieser der südlichen gebracht. Überhaupt wird die Ordnung dadurch so pafelich als möglich, obwohl einige Platten eine Umstellung zulassen, indem sie von ungleicher Länge und absichtlich so gearbeitet sind, daß sie stets mit vollen Figuren abschließen und eine Zerschneidung (wie z. B. am Parthenonfries) nicht stattfindet.

Auf der den geistigen Mittelpunkt bildenden Platte Abb. 1455 sehen wir, wie schon angegeben, den hilfreichen Gott Apollon soeben erscheinen, um den Griechen gegen wilde Freyer Beistand zu leisten. Mit ihrem Hirschgespann hat ihn die schwesterliche Artemis, welche langbekleidet den Wagen lenkt, rasch herbeigeführt; oben hält sie die (gemalten) Zügel an und setzt den rechten Fuß auf die Erde; Apollon selbst aber ist schon vom Wagen gesprungen und zielt mit dem gespannten Bogen (er war aus Erz oder auch nur gemalt) auf den nächsten Feind. Die flatternden Gewänder deuten hier wie überall stürmische Eile und Bewegung an. Und die Hilfe thut not; denn der nächste Kentaure (Abb. 1466), der als Manteltuch ein Löwenfell umgehängt hat, ist an-

scheinend im Begriff, seinen jugendlichen Gegner, der ihn in der Verzweiflung am Beine packt, niederzurennen; die Zerstörung der Vorderarme macht eine nähere Bestimmung der Situation unmöglich. Die folgende Gruppe aber zeigt den Lapithen siegreich, der in schöner athletischer Stellung seinem Gegner das Knie in den Bug gestemmt hat und ihn an den Händen gepackt hält und zugleich an den Haaren zurückreißt. Auf der einzigen unvollständigen Platte (es fehlen etwa 35 cm an der rechten Seite) Abb. 1467 wird ein Lapithenweib von einem gierigen Kentauren fortgetragen; vergebens wehrt sich daneben ein knabenhafter Jüngling, zu dem jene die Hand nach Hilfe ausstreckt, gegen einen andern Unhold, der ihn von hinten überrascht und gepackt hat. Zu noch größerer Wildheit steigert sich der Kampf in den beiden nächsten, an einander anschließenden Platten, Abb. 1468 und 1469. Zwei Kentauren, die wieder Löwenfelle als Schmuck tragen, haben den unverwundbaren Lapithenfürsten Kaineus überwältigt und schon bis zur Hälfte des Leibes in die Erde versenkt; jetzt sind sie daran, einen emporgehaltenen mächtigen Felsblock auf ihn niederzustürzen, während er sich mit dem Schilde dagegen zu schützen sucht. Ein beschuldeter Lapithe sucht den einen Kentauren vergeblich am Haare fortzureißen, ein Weib flieht, indem sie mit ihrem flatternden Mantel sich enger umschließt. Aber das altertümliche Götterbild (Abb. 1469) mit dem Modius auf dem Kopfe (welcher auf dem Original bezengt wird) vielleicht also wohl Demeter oder Hera, in deren Schutz sie sich begeben will, scheint zwei ihrer Gefährtinnen (man kann an die Braut des Peirithoos und die Brautmutter denken) im Stich zu lassen und nur von dem Griechenhelden, welcher dem frevelnden Kentauren auf den Bug gesprungen ist, ihn mit dem linken Arme um den Hals gepackt hat und zugleich mit einem Schwerthiebe bedroht, ist in dieser höchsten Not Rettung zu erwarten. Dieser Retter ist aber Theseus, dessen Anwesenheit das an dem Baume aufgehängte Löwenfell bezeugt und dessen Eingreifen den bis zu diesem Gipfel gesteigerten Wendepunkt des Kampfes herbeiführt. Denn augenscheinlich sind die Kentauren, wenige Gruppen abgerechnet, überall im Vorteil und die Gefahr des Unterliegens der Lapithen ist unverkennbar. — In der an diese letzte Platte unmittelbar anschließenden Amazonenschlacht bemerken wir umgekehrt in der Mehrzahl der Scenen, wie das streithare Weibervolk unterliegt. Während aber für die Kentaurenschlacht das Lokal durch die Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos hier wie überall sonst feststeht, so scheint die Voraussetzung der Erklärer, daß die Amazonen hier von Athenern bekämpft werden, nicht zuzutreffen. Nach Brunns freundlicher Mitteilung wenigstens ist der Hauptkämpfer der großen Mittelgruppe Abb. 1474 nicht Theseus zu benennen, wie man



allgemein annimmt, sondern vielmehr Herakles, da außer Keule und Löwenfell in seiner linken Hand auch das Loch, worin der bronzene Bogen steckte, am Original noch deutlich zu bemerken ist. Von den abgebildeten Szenen bedarf Abb. 1470 keiner näheren Erläuterung; auch Abb. 1472 und 1473, welche aneinander schliessen, sind deutlich genug; die Gestalt der rechts sterbend zusammensinkenden Amazone ist mit ergreifender Wahrheit geschildert. Auf der Platte Abb. 1471 haben wir ein schön erfundenes, ziemlich kompliziertes Motiv: Der Sieger wird von der am Boden liegenden Besiegten durch Handerhebung um Gnade angefleht, zugleich aber von ihrer Genossin mit einem Schwertstreich oder Beihiebe (die Waffen sind nirgends erhalten) bedroht, während im selben Augenblick anscheinend noch ein anderer Grieche die Gefallene durch seine Fürbitte zu retten sucht. Das Zentrum des Kampfgeschehens bildet die Mittelplatte Abb. 1474, wo offenbar die Königin zu Roß, welche grade einen Griechen niedergeworfen hat, von Herakles (wie oben bemerkt) mit der geschwungenen Keule angegriffen wird, während ihre Waffengefährtin den Andrang dieses Gegners seitwärts zu kreuzen sucht. Hinter letzterem ist eine andere Anführerin (sie allein von allen mit asiatischen Hosen bekleidet), anscheinend schwer verwundet, mit ihrem Pferde gestürzt; ein Grieche hat die Halbtote am Arm und am linken Fusse gepackt und will sie auf eine für unser Gefühl allerdings unschöne Weise von dem niedersinkenden Tiere herabreißen, wird aber im selben Augenblicke von Mitleid ergriffen. Unmittelbar daneben, nach Langes Anordnung, haben wir in Abb. 1475 ein planmäßig gewähltes Gegenstück der letzten Kentaurenplatte (Abb. 1469): eine zum Altar geflüchtete Amazone wird von dem Gegner an den Haaren fortgerissen, während eine zweite gegen den herandrängenden Griechen kräftige Abwehr führt.

In Betreff der Komposition des Frieses ist unter den Beurteilern nur eine Stimme darüber, daß der Erfinder den Gebilden seiner wahrhaft glühenden Phantasie den lebendigsten Kunstausdruck geliehen habe. In jeder Gruppe sprudelt Leben und Bewegung; die leidenschaftliche Erregung des Kampfes greift zu neuen und höchst wirksamen Motiven. In beiden Begebenheiten vergräbt sich der Frevelmuth am Heiligen: die Frauen werden vom Altar gerissen, die Kentauren bedrängen Frauen, die kleine Kinder auf dem Arme tragen (nicht in unsern Proben). Daneben aber fehlt es auch nicht an Szenen tief menschlicher Empfindung, des Mitleids und der Rührung. Die vom Pferd gehobene Verwundete, die zusammenbrechende Sterbende sind schon erwähnt; Pflege und Wegführung Verwundeter kommt noch öfter vor; Schutz und Verteidigung der gefallenen Genossen, ja auch Erbarmen und Gnade des Siegers schildern

zwei Szenen (West 1 und Ost 20 — Abb. 1471); was als völlig neues ethisches Moment besondere Beachtung verdient. Denn in solchen Zügen offenbart sich die Originalität des Künstlers deutlicher, als in gewissen äußerlichen Übereinstimmungen einzelner Gruppen und typischer Stellungen, namentlich der Kameusgruppe (Abb. 1468) mit derjenigen auf dem Fries am Theseion (s. Art.). Mit Recht sagt Stackerberg S. 84: »Reminiszenzen des schon trefflich Dargestellten konnten die größten, erfindungsreichsten Künstler oft bei Behandlung derselben Gegenstände nicht vermeiden, wie selbst das Beispiel Raffaels lehrt, aber in der Art der Auffassung bewährt sich das Genie, in der Bereicherung an Ideen, welche die Darstellung zur Vollkommenheit fördern und erschöpfen. Gewisse Ähnlichkeiten haben alle Werke eines Zeitalters miteinander gemein, vorzüglich die Werke einer Schule.« Ebenso darf man aus gewissen öfter wiederkehrenden Stellungsmotiven, die der Künstler vielleicht selbst erfunden hatte und deshalb mit Vorliebe anwandte (z. B. daß die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit geradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt, Abb. 1470, 1472, 1475,) schwerlich auf Geistesarmut schließen. Eher wird es erlaubt sein, in den mannigfaltig flatternden, stark in feine Falten gebrochenen und halb durchsichtigen Gewändern das Zeichen des Herannahens der jüngeren attischen Blütezeit und in der etwas unschönen straffen Spannung des Gewandes zwischen den Schenkeln bei weitem Aus Schritt (vgl. Abb. 1470, 1472, 1473, 1475) eine eigentümliche Liebhaberei des Künstlers zu erblicken. Ob der letztere aber ein Athener oder ein Peloponnesier gewesen sei, darüber gehen die Ansichten bedeutend auseinander. Die Wahl des athenischen Architekten für den Bau läßt gewiß auch zuerst an attische Bildhauer denken, um so mehr, als die gewählten Gegenstände vorzugsweise in Athen beliebt waren und die Darstellung des Theseus in Arkadien befreundet muß. Und wenn der Entwurf des Frieses von athenischen Künstlern herrührte (etwa von Iktinos selber?), wie Brunn meint, so kann dennoch die Ausführung der Arbeit (zumal wenn der Stein wirklich als arkadisches Produkt sich herausstellt), immerhin peloponnesischen Künstlern übertragen worden sein. Dieser Hergang würde denen passen, welche einzelne Mängel der Ausführung hervorheben, z. B. die mißlungene Verkürzung eines Kentaurenleibes, die plumpe Hand an der sinkenden Amazone Abb. 1473 u. a. Overbeck findet freilich überhaupt nicht bloß »eine große Derbheit der Formgebung« »einen realistischen Zug, welcher gegen den feinen Idealismus vergleichbarer attischer Werke kontrastiert«, sondern auch unschöne »Heftigkeit, ja Gewaltigkeit des Vortrages«, statt rhythmischer Einheit gelöste Einzelheiten, Eckiges und



Schroffes, Mangel an Linienharmonie; nach ihm ist das Bildwerk in Arkadien komponiert wie ausgeführt. Im Gegenteil ist Kokulé (Bonner Kunstinus. S. 90 ff.) unbedingt Lobes voll; er findet »die Köpfe auf denselben Grad der Ausführung gebracht, wie die Leiber und Gewänder«, und entschuldigt die Nachlässigkeiten der Ausführung mit der bedeutenden Höhe der Aufstellung (7 m), von welcher aus sie nicht bemerkt werden konnten. So gewiss letzteres der Fall ist, werden wir doch Friederichs beistimmen: »Die Gesichter sind ohne allen pathetischen Ausdruck, ja meistens ganz unbeteiligt, und statt der schlankeren Figuren der späteren Zeit finden wir hier vielmehr derbe, untersetzte Gestalten.« Derselbe betont auch den »entschiedenen Widerspruch zwischen der schönen, lebensvollen Erfindung und der oft handwerksmäßigen Ausführung.« Die Erklärung dieses Widerspruchs durch die Annahme einer einheimischen Werkstatt, in welcher die peloponnesischen Traditionen herrschten, erhält eine gewisse Bestätigung durch die ungewöhnliche und derbe Art, wie die einzelnen Platten mittels starker Nägel, deren runde Löcher auf den meisten Platten auch in der Zeichnung sichtbar sind, auf der hölzernen Balkenlage hinter dem Fries befestigt wurden, wobei Gewänder und Löwenfelle mehrmals beschädigt sind (vgl. z. B. Abb. 1468). [Br]

**Philesios**, vermutlich ein einböischer Meister, dem die Eretrier in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts die Ausführung des Bronzestieres übertragen, den sie nach Olympia weihten (Paus. V, 27, 9). Die Auffindung der oblongen Marmorbasis, welche mit der Längsseite an einer Straße von Anathemen aufgestellt war östlich vom Zeustempel (vgl. den Plan, oben Taf. XXVI), gibt eine Vorstellung über die Aufstellung. Die Basis selbst, 3,06 m lang, 1,18 m breit, 0,28 m hoch, trug unmittelbar (ohne weiteren sichtbaren Unterbau) das Erzbild, also in ganz niedriger Aufstellung nach der fast durchgängig herrschenden Sitte der älteren Zeit, das überlebensgroße Thier war schreitend dargestellt, wie die vier noch erhaltenen Einlaßspuren der Füße beweisen, die linken Füße vorgesetzt, gerichtet war es nach Süden, also den vom großen Altisthor her Kommenden entgegen blickend. Vor dem linken Hinterfuß steht auf der Oberfläche der Basis die Inschrift des Künstlers wie die der Weihenden.

ΦΙΛΕΙΟΣΕΡΩΙΕ  
ΕΡΕΤΡΙΕΣΤΟΙΔΙ

(Roh), Inscriptiones graecae antiquae n. 573; Löwy, Griechische Künstlerinschriften 1885 S. 25.) Das rechte Ohr des Stiers, ca. 6 Pfund schwer, mit naturalistisch ausgeführten Haarlocken, lag auf der Basis, eine der Hörner, das ohne die fehlende Spitze etwa einen halben Meter Länge hat und gegen 20 Pfund wiegt, unfern desselben (abgeb. in Die Ausgrabungen von Olympia II Taf. 31 N. 1. 4). Der

Sinn des Anathems ist offenbar die dauernde Verewigung des Opferstiers; der Anlaß der Weihung scheint bei den Eretriern derselbe gewesen zu sein wie der bei der Aufstellung anderer Bronzestiere von Karyatos und von Plataea in Delphi (Paus. X, 16, 6) der Dank für das ἀποὺν ἀνέστην τῷ τῷ nach den Perserkriegen (E. Curtius, in Gerhard's Denkmäler und Forschungen XVIII [1860], 37). Über die Art der Aufstellung ist neben dem Vasenbild bei Gerhard, Anst. Vasenb. IV Taf. 242 N. 3 noch zu vergleichen das Münzbild von Solunat oben S. 957 Abb. 1131, wo hinter dem Flußgott der Stier auf der Basis als Anathem bezeichnet ist, dort wohl zum Dank für das nun von dem Flußgott bearbeitete Fruchmland. [W]

**M. Julius Philippus**, mit dem Beinamen Arabs, römischer Kaiser, in der Arabia Trachonitis oder in Bostra geboren, Sohn eines Araberscholchs Julius Marinus; ihm gelang es, an Timisitheus' Stelle praefectus praetorio zu werden, und als solcher im März 97 (244) Gordian III. zu stürzen. Seinen siebenjährigen Sohn M. Julius Philippus erhebt er noch in demselben Jahr zum Caesar, 247 bei der glänzenden Feier der tausendjährigen Gründung der Stadt Rom zum Augustus. Jotapian, der sich im Orient wider Philippus erhob, und P. Carvilius Marinus in Moesien und Pannonien waren bald niedergeworfen; um den Aufstand des pannonischen Heers zu dämpfen, wurde Trajanus Decius entsandt, den die Legionen aber selbst zum Kaiser ausriefen. Philippus wird bei Verona geschlagen und fällt, sein Sohn wird zu Rom im Lager der Prätorianer getötet im September 102 (249). Bronzemedaille mit Philippus' Bildnis aus dem Jahre 245 (Abb. 1476, nach Fröhner 193). Auf die Feier der ludi saeculares von 247 bezieht sich das Bronzemedaille mit den drei Bildnissen des Kaisers, der Kaiserin Otacilia und des jüngeren Philippus; die Kehrseite zeigt den Circus Maximus mit dem Wagenrennen, wobei der Obelisk an der Spina, den andere Abbildungen des Circus aufweisen, offenbar zur Festfeier in einen Palmbaum umgewandelt ist (Abb. 1477, nach Friedländer, Abhandl. d. Berl. Akademie 1873 [Taf.] n. 1).

Marcia Otacilia Severa, Gemahlin des Philippus Arabs, Mutter des jüngeren Philippus. Bronzemedaille; auf der Kehrseite die Kaiserin auf dem Thron als Pietas mit zwei Kindern vor sich, links zur Seite die Aeternitas, rechts die Felicitas (Abb. 1478, nach Fröhner 199). [W]

**Philoktetes**. Über die Verwundung des Philoktetes erzählt Proklos im Anzuge aus Stasinios' Kypria: ἐπεὶ κατακλίσουσιν εἰς τέφρον καὶ εὐωχούμενον αὐτῶν Φιλοκτῆτης ὅν ὄρου πληγὴς διὰ τὴν δυσκομίαν ἐν Ἀλφειῷ κατελείφθη, καὶ Ἀχιλλεύς ὁσπερὶ κληθεὶς διαφέρειται πρὸς Ἀγαμέμνονα. Sonderbarerweise finden sich jedoch in Betreff des Ortes bei den späteren



Dichtern und Schriftstellern mancherlei Verschiedenheiten und Schwankungen, welche Michaelis Annal. Inst. 1857 p. 232 ff. ausführlich bespricht. Euripides

blieb in der Tragödie der ältesten Erzählung treu, Sophokles aber verlegte (Phil. 268) das Ereignis auf die kleine Insel Chryse hart an Lemnos, wo auf dem Altare der gleichnamigen, später mit Athena identifizierten Göttin von Herakles schon ein Opfer gebracht war, als er zuerst gegen Troja zog und Philoktet als Gefährten bei sich hatte (vgl. oben S. 664). Das metrische Argument des Sophokleischen Philoktet, welches man jetzt auf Euripides bezieht, und Hygin. fab. 102, welcher ebenfalls den Inhalt der letzteren Tragödie ansieht, bezeugen, daß auch in diesem Falle, wie oft, des Euripides Muse volkstümlicher war und seine Wendungen und Angaben sich auch bei den bildenden Künstlern größeren Ansehens erfreuten. So läßt sich vermuten, daß das große Bild eines sog. Stannos (Abb. 1479 auf S. 1326, nach Mon. Inst. VI, 8), welches abgesehen von einem verstümmelten, nicht sehr abweichenden Bilde (Arch. Ztg. 1845 Taf. 35, 3) allein den Vorgang der Verwundung darstellt und nach der Schreibweise der Inschriften (Ω und daneben E statt H) an die Wende des 5. und 4. Jahrhunderts gesetzt werden muß, in den Einzelheiten sich an Euripides anlehnt, der die Begebenheit, welche Sophokles (später dichtend) als bekannt voraussetzt und nur flüchtig erwähnt, nach seiner Art in breiterer Ausführlichkeit und mit Angabe von Nebenumständen ausgemalt haben wird. Wir sehen in der Mitte der schönen Umrisszeichnung Philoktetes als unbärtigen Jüngling auf die Erde gesunken

mit schmerzvoll verzerrtem Antlitz, den Mund weit zum Schreien geöffnet, den rechten Arm (ebenfalls vor Schmerz) über den Kopf zurückgebogen, mit dem linken sich schwach aufstützend. Ein anderer Jüngling beugt sich hilfreich über ihn und steht im Begriff ihn mit den Armen zu stützen. Er ist unbemannt; doch macht Michaelis a. a. O. wahrscheinlich, daß es Palamedes sei, dessen ganze Stellung zum griechischen Heere manche Analogie mit Philoktet bietet, der oft mit ihm parallelisiert wird (Quint. Smyrn. V, 195 ff.; Ovid. Met. XIII, 85 ff.) und auch auf einem etruskischen Karneolskarabäus, den wir in Abb. 1480, nach Arch. Ztg. 1849 Taf. VI, 2 wiedergeben, inschriftlich (TALMIOE in Bustrophedon-

schrift, wie noch zweimal auf etruskischen Monumenten) als sein Helfer erscheint. Hier ist nämlich Philoktetes nackt, mit krausem Haar, den Petasos



1476 (Zu Seite 1324.)



1477 (Zu Seite 1324.)

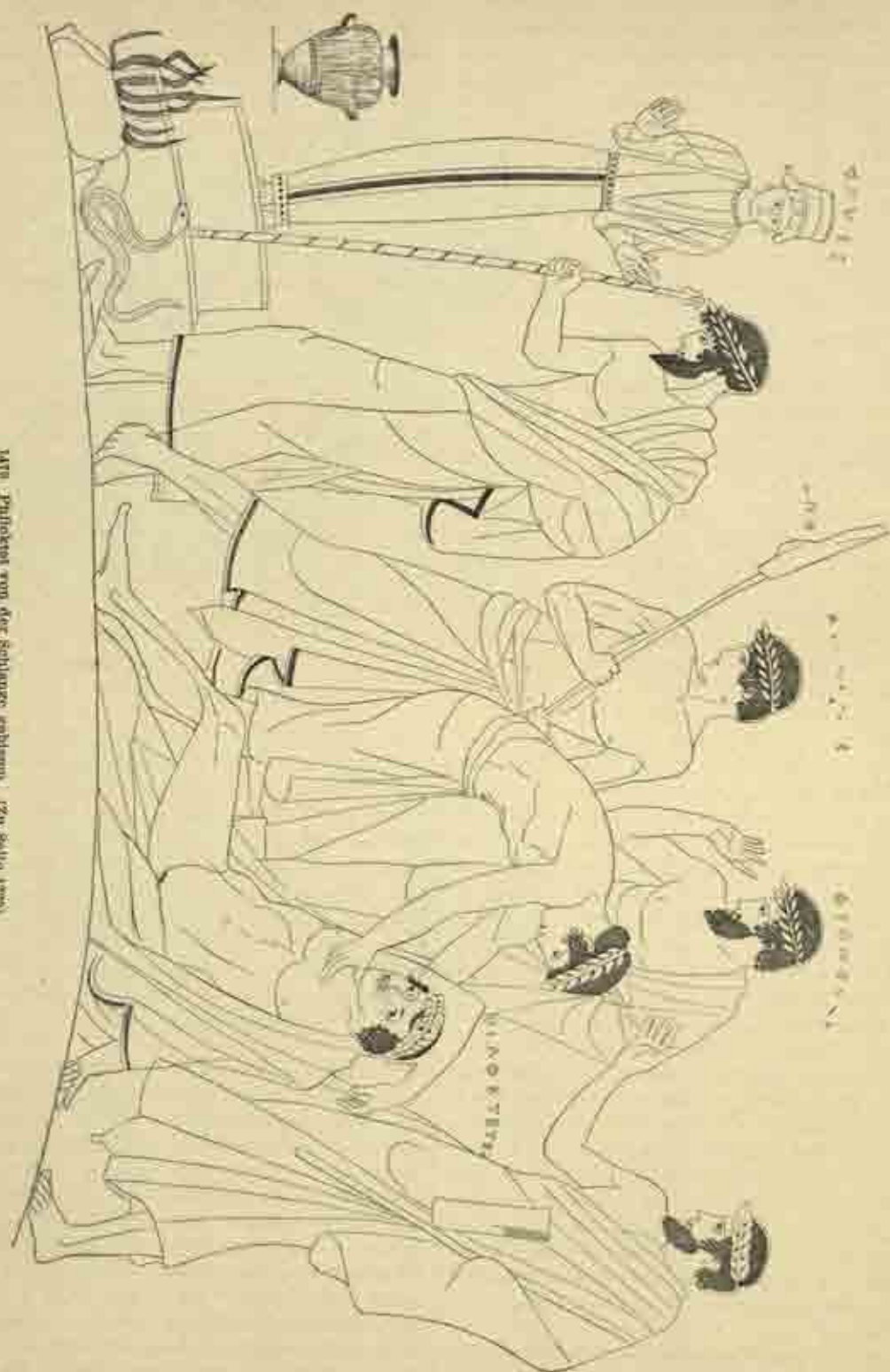


1478 (Zu Seite 1324.)



1480 Philoktet.

im Nacken, mit der Linken seinen herakleischen Bogen auf die Erde stützend, im Begriff, sich niederzubeugen, als ob er mit der rechten Hand etwas ergreifen wolle. Die Bewegung ist aber eine unwillkürliche nach der Wunde, welche ihm soeben der Biss der Schlange verursacht hat, die nun gerade in ihren Schlupfwinkel unter dem rohen Altar zurückkehrt. Der vor Philoktetes stehende Palamedes springt jenem bei und sucht ihn vor dem Fall zu



1479 Philoktetes von der Schlange gebissen. (Zu Seite 122a.)



bewahren. Auf unserm Vasenbilde steht ferner zunächst an Philoktetes mit der Geberde des Erstaunens und Schreckens Diomedes (welcher auch bei Euripides eine Rolle spielte), und zwar bärtig, während er sonst meist unbärtig erscheint (s. Art. »Palladion«): diesem naht sich von links ein unbärtiger Jüngling. Die Reste der jetzt halbverlorenen Namensbeischrift (A. — Σ) machen es unzweifelhaft, daß es Achilleus sein soll, der, nur mit dem Mantel um den Unterkörper bekleidet, erschreckt vom Altare herbeileilt, indem er noch einen Bratspieß (ὀβελίσκος, ὀβελός Homer γ 463) mit daran hängendem Fleischstücke in der Hand hält. Achilleus richtet den Blick ebenso wie Diomedes und die beiden andern Teilnehmer des Opfers, welche die Scene rechts und links einschließen, mit Erstaunen nach der Ursache des Unglücks, der Schlange, welche, nachdem sie das gottgewollte Unheil vollführt hat (nach Euripides Hygin. fab. 102: *quem serpentem Juno miserat, irata ei ob id quia solus praeter ceteros annus fuit Herculis pyram construere*; nach Soph. Phil. 192 ff. 1326 ff. von Seiten der θεοφύων Χρυσή selbst), in den zum Brandaltar benutzten Steinhäufen zurückschlüpft. Daneben steht das archaische Holzbild der Göttin, genau so geformt wie auf zwei andern Vasen, welche des Herakles Opfer für dieselbe Göttin darstellen (Arch. Ztg. 1845 Taf. 35): in enganliegendem, gegürtetem Chiton straff und mumienartig eingehüllt, auch die Oberarme eng dem Körper anschließend, hebt sie nur beide Hände wie segnend empor; auf dem Kopfe trägt sie einen hohen Polos oder Kalathos. Der ihr zunächst stehende ältere Mann im langen Mantel, welcher sein Scepter auf die das Götterbild tragenden Stufen setzt, ist, wie auch der Rest der Inschrift zeigt, der Führer Agamemnon, welcher ruhig das Thun der Schlange zu beobachten scheint. Sein Gegenpart auf der andern Seite des Bildes, früher als Kalchas gefaßt (welcher jedoch wohl dem Altare näher stehen mußte), wird, während Odysseus von den Vasenmalern stärker charakterisiert zu werden pflegt, am sichersten für Menelaos genommen, da ja auch bei Sophokles Philoktetes beide Atriden gleichmäßig haßt (1285: ἀμειβ' Ἀργεῖοι μὲν πολλοῖτα). Bei der Opferhandlung sind alle Teilnehmer, wie gewöhnlich, bekränzt.

In einfacherer Weise wird Philoktetes, den die Schlange soeben beißen will oder gebissen hat, auf mehreren Gemmen dargestellt; er steht allein, nur mit der Chlamys auf der linken Seite behangen, den Bogen in der linken Hand und mit der rechten nach der Wunde greifend oder die eben zum Altar schlüpfende Schlange abwehrend. Die gebeugte Stellung war ein passendes Motiv für die ovale Form des Steines.

Unter den Darstellungen des einsam auf Lemnos sitzenden Helden wird ein albanisches Relief (Overbeck 24, 3) von Michaelis als hierher gehörig bezweifelt.

Übrigens gibt es nur geschnittene Steine, auf denen Philoktetes entweder liegend oder mit hinkendem Beine ausschreitend erscheint. Die erstere Gattung wird repräsentiert durch den berühmten Kameo des Boethos (hier Abb. 1481, nach Annali 1857 tav. H 4). Mit langgewachsenem Kopf und Barthaar sitzt Philoktetes, das Leiden im Gesicht und abgemagerten Körpers, auf einem Felle; er fächelt mit dem Fittig eines Vogels dem mit Binden unwundenen Fuße Kühlung zu, oder, wie Michaelis S. 262 meint, er scheucht die Fliegen von der Wunde fort. Solche (hier nicht sichtbare) Insekten finden sich allerdings auf einem übrigens ganz ähnlichen Steine, auf welchem aber noch hinter Philoktetes selbst in kleiner Gestalt Odysseus erscheint, am Spitzhute kenntlich, der von hinten heranschleichend nach dem über jenem aufgehängten herakleischen Geschloß laugt. Diese Darstellung stimmt merkwürdig genau mit der Tragödie des Aischylos, aus welcher der Name einer Mückengattung ὀκνοποι speziell angeführt wird, und wo auch Odysseus allein kam und den Bogen stahl



1481

(κρεμαστά τόξα πύριος ἐκ μελαινόρου, schol. Hom. Od. ε 12). Über den Boethos-Kameo sagt Overbeck: »Komposition und Ausführung sind gleich vorzüglich; sehr fein beobachtet ist es zum Beispiel, daß der Künstler seinen Helden mit der Hand des linken, aufgestützten Armes nach dem Felsen fassend oder sich an ihm haltend gebildet hat, wodurch augenblicklich jeder Gedanke an eine bequeme Lagerung entfernt ist. Der Stein wird seit seinem Bekanntwerden unter die Meisterwerke der Glyptik gezählt.« In ähnlicher Stellung erscheint Philoktetes auf einer Münze von Lamia (Arch. Ztg. 1871 S. 79). — Dem hinkend schreitenden Philoktetes bildete Pythagoras in einer berühmten Statue, bei deren Betrachtung man den Schmerz der Eiterwunde mitzuspüren meinte. (Plin. 34, 59: *claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur*; vgl. Lessing, Laokoon Kap. 2; Brunn, Künstlergesch. I, 134. 139, der hierauf ein Epigramm der Anthologie bezieht, in welchem Philoktetes den Künstler als einen zweiten Odysseus verwünscht: οὐκ ἔρκει πέτρῃ, τρύχος, λύθρον, ἔλαος, ἀνίη· ἀλλὰ καὶ ἐν χαλκῷ τὸν πόνον εἰργάζετο.) Nicht mit Unrecht erblickt man wohl in dieser Statue das Vorbild für eine Karneolgemme in Berlin, die wir hier Abb. 1482, nach Winckelmann mon. ined. 119 (in der damals üblichen Ver-



größert und leider! auch Vergrößerung) wiedergeben. Das vorsichtige Aufsetzen des wunden Fußes, die Beigabe des Stabes, das Vorstrecken der rechten Hand mit dem Bogen und dem Behälter (*ὑποπόδιον*, oder hier *ποδὶον*), in welchem sich außer den Pfeilen auch ein zweiter Bogen befindet, alles drückt den Schmerz vortrefflich aus. Die Situation erinnert an Soph. Phil. 287 ff. Mehrere antike Nachbildungen in freier, aber meist verschlechterter Variation s. bei Michaelis, *Annal* 1857 tav. H. Die Beliebtheit des Gegenstandes zeigt sich auch in der Erwähnung von Gemälden des Aristophan, Polygnon's Bruder, und



1483 Philoktet. (Zu Seite 1327.)

besonders des Parrhasios, welches letztere in zwei Epigrammen (*Anth. Plan. IV, 111, 113*) erwähnt wird, die den Ausdruck des Schmerzes und der Verkommenheit seines Körpers, das verwilderte Haar, das starre thränenvolle Auge hervorheben. Ebenso schildert Philostr. *ion. 17*, jedenfalls nach wirklichen Bildern. Ein höchst interessantes pompejanisches Gemälde *Annal* 1881 tav. T I.

Die Abholung des Philoktetes und was damit zusammenhängt war in der Pinakothek bei den Propyläen in Athen gemalt (*Pros. I, 22, 6*), nach Brunn, *Kunstl. gesch. II, 24* von Polygnon. Einen Marmordiskos der vaticanischen Bibliothek (*Millin, G. M. 172, 639*) beziehen Welcker und Michaelis a. a. O. S. 268 auf die Beratung des Odysseus mit Neoptolemos nach ihrer Ankunft auf Lemnos; doch ist es eigentümlich, daß sonst die Abholung sich nur auf

etruskischen Aschenkisten findet und zwar in verschiedenen Versionen, von denen Schlie, *Troischer Sagenkreis* S. 134—145 gründlich handelt. Es lassen sich nämlich drei Bilder (Brunn *urne etr. 69, 1, 2, 70, 3*) mit der sophokleischen Tragödie vereinigen, auf denen Philoktetes in seiner Höhle stehend lebhaft zu Neoptolemos redet und ihm den Pfeil zeigt, mit dem er den Odysseus zu durchbohren droht, während letzterer gespannt hinter seinem Rücken lauscht; sie geben also ungefähr die Situation der sophokleischen Tragödie V. 1290—1310 wieder. Zwei andre, von denen wir das eine nach Rochette *mon. ined. I, 55* hier wiederholen (*Abb. 1483*), schlossen sich wahrscheinlich an das auch dem Attius zum Vorbild dienende Stück des Euripides an, in welchem nach Andeutungen in den Überresten die Überredungsgabe des verkleideten Odysseus einerseits, und daneben die Entwendung des Bogens durch dessen Begleiter Diomedes das Hauptmotiv der tragischen Handlung gebildet zu haben scheint. Wir sehen Philoktetes vor seiner Felsenhöhle, zu deren Seiten Bäume, dasitzen, den kranken mit Binden umwundenen Fuß auf einen Stein aufgesetzt und einen mit beiden Händen gefassten Stab als Stütze für das Kinn benützend. Der Körper ist kräftig, gedrungen; das Antlitz von Schmerz durchfurcht. Links redet ihm Odysseus, am Schifferhut kenntlich, mit sprechender Geste hinweisend, ernstlich zu, und diesen Augenblick, wo der Unglückliche mit gesammeltem Geiste die gehörten Worte überlegt, nimmt Diomedes wahr, um von der andern Seite her vorgebeugt den am Boden stehenden Köcher zu ergreifen und zu stehlen. Diener mit Pferden halten an den Seiten; einer besonderen Benennung bedürfen sie nicht. Auf zwei andern Urnen ist die Situation nur soweit verändert, daß Odysseus den Arat spielt und den kranken Fuß des Philoktetes ergriffen hat, um ihn in einem daneben stehenden Becken zu baden, eine ausprechende Erfindung, welche ebenfalls wohl der Tragödie entstammte.

Die wirkliche Heilung des Helden aber durch Machaon (*Proclus: ἰατρὸς δὲ οὗτος ὑπὸ Μάχαιον καὶ Πονομαχέας Ἀλεξάνδρῳ κτείνει*) bietet ein fragmentierter etruskischer Spiegel mit Beischriften (*Overbeck 24, 18*).

Den Zweikampf mit Paris endlich finden wir nur einmal auf einer etruskischen Urne (Brunn 72, 8) in einfachster Weise veranschaulicht: zwei Bogenschützen im Begriff auf einander zu schießen, der jüngere unbärtig und im vollen Ärmelkleide, der ältere bärtig und mit halbnacktem Oberkörper, auch noch durch das unwickelte linke Bein als der kaum geheilte Philoktet bezeichnet.

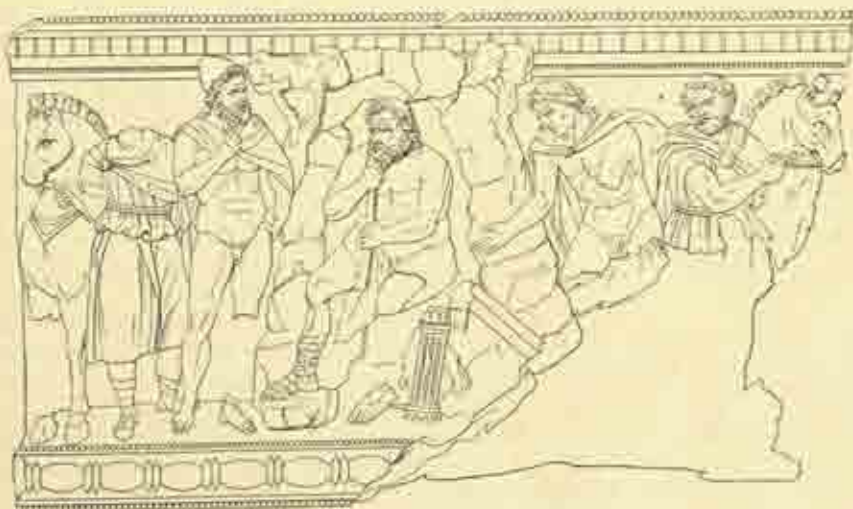
Über sämtliche Darstellungen handelt Milani in einer eigenen Schrift und *Annal* 1881 p. 249—289.

[Bm]



**Philomela.** Das von Dichtern vielbesungene Märchen von Prokne und Philomela, in den Hauptzügen sehr alt (Homer  $\tau$  518) und in die attische Königsage verflochten, hat die bildende und zeichnende Kunst anscheinend selten beschäftigt (Annal. Inst. 1863 p. 106). Auf der athenischen Burg befand sich ein Marmorwerk (Relief?) von Alkamenes: Prokne entschlossen den Sohn Itys zu töten (Paus. I, 24, 3); ein Gemälde im Tempel zu Hierapolis: die Schwestern als Frauen, Tereus (sic verfolgeud?) in einen Wiedehopf verwandelt, erwähnt ohne nähere Angaben Lucian. des. Syr. 40; breiter beschreibt Achill. Tat. V, 3, 4 ein anderes, welches in zwei Szenen mit Wahl der prägnantesten Momente zerfiel. Auf der einen Seite zeigt Philomela der Schwester mit dem Finger die

im oberen Felde Tereus (inschriftlich) zu Rofs, thrakisch gekleidet, gefolgt von zwei jungen Trabanten zu Fuß, mit Speeren und Beil bewaffnet. Unter dem Pferde des Königs läuft ein Haschen, das Tier der Aphrodite, die symbolisch-künstlerische Bezeichnung seines ungestümen Liebesverlangens. Vor dem Könige aber steht, an einen Felsen am Wege gelehnt, mit verschränkten Füßen, in faltenreiche Gewänder gehüllt, ruhig und ernst ein hohes Weib mit der Beischrift *Andra*, d. h. die Verblendung, ähnlich der allegorischen Figur der Ate auf der Dareiosvase (s. Abb. 449 Taf. VI). Sie hält die rechte Hand mit zwei ausgestreckten Fingern drohend erhoben dem Könige entgegen, um ihn zu warnen vor dem, was er doch nicht lassen wird. Nun meint Welcker (Alte



1483. Odysseus vor Philoktet. (Zu Seite 1228.)

von einer Sklavin gehaltene große Stickersel, auf welcher des Tereus Frevel, die Vergewaltigung des Weibes, unverhüllt dargestellt war. Gegenüber ist eben das abscheuliche Mahl beendet, und die Frauen zeigen dem Tereus in einem Korbe die Überbleibsel seines geschlachteten Kindes, dabei lachen sie und schrecken zugleich zurück. Denn jener springt eben vom Polster auf und zückt das Schwert gegen sie, indem er mit einem Knie auf dem Tische aufliegt, der sich dabei zum Umstürze neigt. Dieses nach einer Tragödie aufgefaßte Bild für eine Fiktion zu halten, wie einige wollen, ist nicht durchaus nötig. — Von erhaltenen Werken, die sicher auf den Mythos zu beziehen wären, sind nur zwei Vasenzeichnungen zu nennen, deren eine (abgeb. *Nouvelles ann. de l'Inst. arch. pl. XXI*) bis jetzt noch keine genügende Erklärung gefunden hat, obwohl die Darstellung an sich einfach ist. Auf zwei Zweigespannen mit jugendlichen Wagenlenkern jagen im eiligsten Laufe zwei Frauen dahin, von denen die letzte Philomela inschriftlich genannt ist; ihnen nachsprengeud erscheint

Denkm. III, 365), indem er die Spitzen der beiden von Tereus gehaltenen Speere (deren lange Schäfte durch Versehen des Malers fehlen, vgl. Annal. 1863 p. 107 ff.) für eine Schere hält, hier eine vorgreifende Andeutung des Ausschneidens der Zunge zu sehen. Ist diese Annahme aber hinfallig, so können wir nur schließen, daß nicht die Verfolgung des Tereus aus Liebe zur Philomela dargestellt ist, sondern, nachdem er seinen eigenen geschlachteten Sohn Itylos unwissend verzehrt und dann das Geschehene entdeckt hat, sein Versuch an den flüchtig gewordenen Schwestern blutige Rache zu nehmen, welcher damit endet, daß alle drei in Vögel verwandelt werden.

Die Ermordung des Itys aber zeigt das zierliche Bild einer Schale, welches wir nach Annal. Inst. 1863 tav. C hier wiedergeben (Abb. 1484) in einfachster und für unser Gefühl allzu ruhiger, dennoch aber sehr sinniger Darstellung. Die beiden Frauen sind langbekleidet und mit Bändern am Haupte geputzt; die Mutter hält den nackten Knaben dort an den Oberarmen gepackt, sie gibt den in ihr



widerstrebenden Gefühlen durch schmerzliche Senkung des Kopfes Ausdruck; während die entehrte Schwester, ein Schwert an der Seite, ihrer leidenschaftlichen Erregung in Ermangelung der Sprache (denn ihre Zunge ist ausgeschnitten) durch gewaltsame Gestikulation mit den Fingern Ausdruck zu



1484 (Zu Seite 1329.)

vorleihen sucht, wie bei Ovid. Met. VI, 607: *invenit volenti testaturque deos, per vim sibi dulces illud illatum, pro voce minus fuit.* [Bm.]

**Phineus.** Über das Wesen des Phineus, welcher von den Mythologen meist nur beiläufig und nach der Umgestaltung durch die Tragiker betrachtet wird, handelt F. von Duhn. Zur Würzburger Phineussehale, in der Heidelberger Festschrift zur 36. Philologenversammlung 1882, wo er S. 131 sich dahin zusammenfaßt: „Phineus ist ursprünglich einer jener Dämonen, welche dem einsamen Schiffer in unbekannten, besonders gefährlichen Meeren oder beim Eintritt in das Reich des Unbekannten ihre Hilfe spenden müssen, damit er weiter kommt, wie Triton dem Jason (Her. IV, 179), wie Kirke dem Odysseus, Proteus und Eidotheus dem Menelaos, der Meerreis den Argonauten nach Sage der Byzantier (Dionys. peripl. Pont. Eux. p. 9 Wescher), es aber ungern thun, sich ihr Wissen müssen erzwingen lassen, wie jene und auch Nereus durch Herakles. Freundlich und mild, aber auch trügerisch und tückisch wie das Meer, wandelbar ihrer äußeren Gestalt nach wie ihrem Sinne sind diese Wesen, der reine Ausdruck des Elementes, welches die Phantasie zu ihrer Schöpfung veranlaßt. Zug zu diesem ihrem Wesen gehört ihre Sehergabe, der *σάβρις* sieht mit dem geistigen Auge auch ohne Hilfe des körperlichen; wie der Dichter so ist auch der Seher oft blind.“ — Alte Darstellungen der Sage fanden sich am Kypselaskasten (Paus. V, 17, 4) und

am amykläischen Thronos (Paus. III, 18, 8: *Κόλας δὲ καὶ Ζήτης τὰς Ἀρπυίας Φινέως ἀπελαίευσεν*). Dessen verwandt und unter den erhaltenen Werken das älteste ist eine Thonschale in Würzburg, deren innenseitiges Bild wir nach Mon. Inst. X, 8 hier Abb. 1485 wiedergeben. Der Stil der schwarzfigurigen Zeichnung zusammen mit dem Charakter der Inschriften weist nach Duhn u. a. O. auf die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts; der Sageninhalt, die Palmen auf milesischen Ursprung.

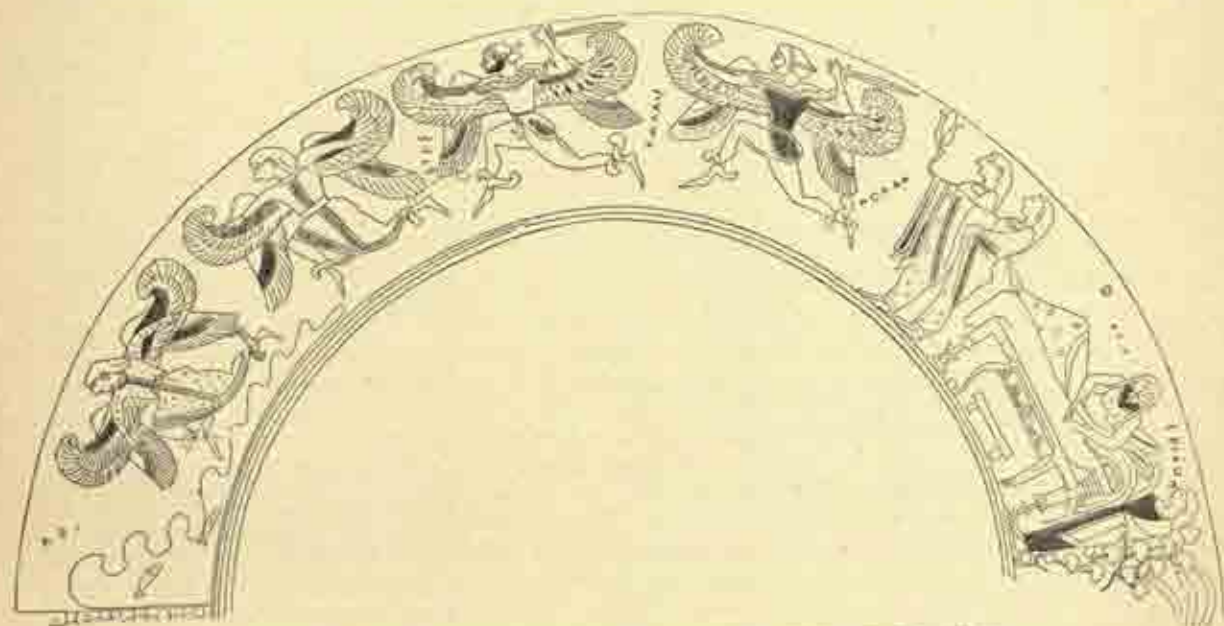
Phineus liegt hier in gebütem Gewande, das nur den Unterleib bedeckt, auf dem gepolsterten Sofa; sein Gesicht zeigt eingefallene Wangen und geschlossene Augenlider; neben dem Barte hängen zwei lange Haarflechten herab. Vor ihm steht der leere Speisetisch. Die hinter ihm stehende Erichtho, welche freilich sonst nirgends als seine Gattin vorkommt, erklärt von Duhn als poseidonische Figur durch den athenischen Erechtheus und Stellen wie Homer  $\Psi$  316: *μήτι δ' αὖτε κορβηνήτης ἐπὶ οὐρανὸν πάντῃ νῆα θοὴν ἰθὺς ἐπεχθουμένην ἀνέμοισιν*; Hymn. Apoll. Pyth. 180, welche als reisende Brandung dem Dämon des flachen Sandufers (*Φινέως = Φινεύς*) beigesellt, später verloren ging und nur noch vereinzelt in Thessalien wieder auftaucht (Lucan. Phars. VI, 503 ff.). Vor Phineus' Lager aber stehen zwei Horen im Blumen- gewande, inschriftlich und durch die große Blume in der Hand der einen bezeichnet; sie kommen mit Blüten und Früchten (*Θαλάσῃ καὶ Κερνῶ*), wenn die rasenden Sturmwinde entellen (vgl. Hes. Theog. 903: *αἶψ' ἐπ' ὤψεσσι κατὰ νῆτοισι βροτοῖσι*). Denn vor ihnen werden die Harpyien von den Boreaden jagt, beide Teile in der bekannten Lauferstellung der älteren Gorgonen, mit vier großen Flügeln an den Schultern und kleinen an den Stiefeln, jene mit langem, diese mit ganz kurzem Chiton, jene sonst völlig als Weiber gebildet mit attionischer Haartracht, diese bärtig und mit Schwertern. Vor ihnen die Wellenlinien des Meeres und Fische darin. Die bösen, raffenden Winterstürme und düstern Wolken sind von dem hellen Nord (*Βορέας αἰθρηγένης*, s. 296) verjagt, die See wird ruhig, der Sommer zieht ein und auch der milesische, den Pontos befahrende Schiffer kann seine Freuden genießen, welche auf der andern Hälfte des Bildstreifens (abgeb. im Suppl. N. 4) in altertümlicher derber Weise dargestellt sind. Dionysos und Ariadne kommen da an auf ihrem Wagen, der mit Löwe, Panther und zwei Hirschen bespannt ist. Mutwillige Satyrn jubeln und springen vor und über dem Gespann; einer schöpft aus der durch Löwenrachen gebildeten Brunnenmündung, über welcher der Weinstock sich rückt, sicher nicht Wasser, sondern Wein. Hinter dem Götterwagen geht es noch bedenklicher zu: im Palmenhaine unter Epheugebüsch drei badende Nymphen, die ihre Kleider sorglos aufgehängt haben; sie sind erspaht von zwei lusternen Satyrn von ältester



tierischer Bildung, mit langen Spitzohren, zottigem Fell, Pferdeschweif und Pferdefüßen. In gebückter Haltung schleichen sie leise heran. Ist der über ihnen schwebende Vogel ihr Verräter oder ihr Führer? (Über das ganze vgl. Hymn. Hom. Ven. 262 f.) Der große Innenraum zwischen beiden Bildstreifen wird durch ein groteskes Silenenhaupt ausgefüllt. Auf der Außenseite der Schale sind ausgelassene Szenen gemalt (nach Duhn); wer möchte noch zweifeln, daß das ganze zu der Erheiterung eines milesischen Pontosfahrers bestimmt war, der nach stürmischer Fahrt aus dem rauhen Norden in die üppige Heimat kehrte? — Die Bilder der entwickelten Kunst zeigen den

Tradition bei Servius gefolgt, zufolge welcher Boreas selbst den Phineus blaudete und dabei wahrscheinlich den Auftrag der Harpyien ihm ankündigte (ad Aen. III, 209: *irati dei vel, ut quidam volunt, Aquilo ventus propter nepotum iniuriam eum caecavit et ad Pelagius insulas delulit adpouitque Harpyias*). [Bm]

**Phradmon**, ein Erzgießer aus Argos, den Plinius (34, 49), unter den Künstlern, die um die 90. Olympiade blühten, zwischen Polykleitos und Myron nennt. Mit einer Amazonenstatue soll er in dem Wettstreite zu Ephesos (s. darüber Art. »Polykleitos«) den vierten Preis errungen haben. Pausanias (VI, 8, 1) erwähnt von ihm eine Siegerstatue zu Olympia; ein Epigramm



1485 Die Boreaden vertreiben die Harpyien von Phineus. Malerei. (Zu Seite 1330.)

Phineusmythus im Lichte der Tragödie. Von zwei wahrscheinlich attischen Vasen sehen wir auf der einen den blinden König vor dem beraubten Tische die Götter anflehen, auf der andern die Harpyien, welche dem Könige mit den Speisen entleeren (Arch. Ztg. 1880 Taf. 12). Eine Vase bei Stackelberg, Gräber 38 gibt die Scene mit mehr realistischen Detail, zeichnet auch die Unholdinnen mit krummen Nasen und struppigem Haar. Ebenso und zur großen dramatischen Scene erweitert die Vase Mus. Inst. III, 49, wo eine Anzahl von Argonauten gleichsam den Chor bildet und Hermes anscheinend als *deus ex machina* zur Lösung des Knotens beigelegt ist. Über diese Bilder s. Flasch, Arch. Ztg. 1880 S. 138 ff. Alleinstehend ist ein Vasengemälde Annal. 1882 tav. O, wo ein geflügelter härterer Mann auf die vor Phineus auf dem Tische stehenden Speisen hinzeigt, während ein hinter dem blinden Greise stehender Jüngling die Lanze auf den Dieb zückt. Nach Jatta ist der Maler einer

(Anth. Pal. IX, 743) rühmt ohne nähere Angaben als sein Werk zwölf eiserne Kühe, welche die Theodor wegen eines Sieges über die Illyrier als Weihgeschenk im Tempel der Itonischen Athene in Phierai aufgestellt hatten. Daß er seinem Kunstcharakter nach der Schule des Polykleitos nahe stand, steht zu vermuten. [Bm]

**Phrixos**. Der Mythos von der Flucht des Phrixos und der Helle vor der bösen Stiefmutter auf dem Widder, wobei Helle ihren Tod im Hellespont findet, ist sehr selten auf Vasenbildern, häufiger auf Reliefs und Wandgemälden (Welcker, Alte Denkm. IV, 106; Jahn, Annal. Inst. 1867 p. 88; Schöne, Gr. Reliefs N. 124). Unsere Abb. 1498 des hervorragendsten der letzteren Gattung (nach Mus. Borb. VI, 19) stellt den prägnantesten Moment für den Künstler vor. Helle ist soeben hinabgestürzt, jedoch wieder aus dem Wasser emporgetaucht, wie ihr aufgelöstes und wasser-schweres Haar zeigt. Phrixos, bemüht sie emporzu-



heben, streckt die Hand aus und beugt sich möglichst weit nieder, so daß er selbst hinabgleiten droht, während der Widder ebenfalls mit dem Hinterteile herabgedrückt ist und die Vorderbeine gewaltig rudernd regt. Aber die Hände der Geschwister fassen sich nicht: Helles Untergang steht dem Beschauer vor Augen. Genau diesen Augenblick schildert Ovid Fast. 3, 571: *Pace simul perit, dum vult succurrere lapsae frater et extensus porrigit usque manus*, vielleicht nach dem Vorbilde dieses Gemäldes. Andre Denkmäler bieten Phrixos allein schwimmend oder



1486 Phrixos und Helle im Hellespont. (Zu Seite 1331.)

in Kolchis ankommend, einmal auch (auf einer Vase) von der bellschwingenden Iho verfolgt. Für letzteres ist unsere älteste Schriftquelle Pindar. Pyth. 4, 286: *δέρμα τε χρυσοῦ βαθυμάλλον ἄγειν, τῷ ποτ' ἐκ πόντου σαώσῃ ἐκ τε μητρὸς ἀδελφῶν βέλων*, wozu der Scholiast: *ἐκακούσθη γὰρ διὰ τὴν μητρίαν ἐρασθεῖσαν αὐτῷ καὶ ἐπεβουλεύσθη ὥστε φεγγεῖν*. Auf Münzen von Halos in Thessalien und von Gela in Sicilien erscheint Phrixos auch auf dem Widder und zwar zuweilen auch durch die Luft fahrend, nach Apollod. a. a. O.: *φερόμενοι δὲ οὐρανοῦ γῆν ὑπερέβησαν καὶ θάλασσαν*. Diese wahrscheinlich ursprüngliche Fassung der Sage, Entführung durch die Luft (vgl. Iphigenia, Aeneas und Paris bei Homer), wird mehrfach bei Schriftstellern erwähnt, war aber freilich für künstlerische Vorstellung

minder brauchbar, während die Meerfahrt ein sehr beliebtes Motiv bot. — Eine rotfigurige Vase aus Paestum, publiziert im *Bullet. napolet.* N. S. VII tav. 3, zeigt dagegen eine Situation, die sich nur aus Hygin. fab. 3 erklärt: *Phrixos et Helle iuvania a Libere obiecta cum in silva errarent, Nebula mater eorum dicitur venisse et arietem iuguratum adduxisse, Neptuni et Theophrasti filium, in quem natos suos ascendere iussit et Colchias ad regem Aetiam Solis filium transire ibique arietem Marti immolare*. Wir sehen nämlich die Geschwister auf dem Widder reitend, vor ihnen als göttliche Erscheinung Nephele (mit Beischrift) durch das flatternde Gewand ihnen den Wegweisend, hinter ihnen aber Dionysos auf einem schreitenden Panther, einen alten Satyr im Gefolge, ruhig ihnen nachschauend. Unten ein härtiger Triton und eine Tritonin, beide mit dem Dreizack, gefolgt von einem Seedracken, dazwischen Fische, um die Fahrt durch die Luft über das Meer hin anzudeuten. — Phrixos nach glücklicher Anknüpfung in Kolchis den Widder opfernd stand (als Relief?) auf der Burg von Athen (Paus. I, 24, 2). — Helle allein auf dem Widder schwimmend auf einer Terrakotta aus Melos, abgeb. Schöne, Gr. Reliefs N. 133 A; eine ähnliche Darstellung auf einer Vase (Millin, G. M. 102, 408) bezieht Flasch (Angebliche Argonautenbilder S. 6) nach Anleitung von Münzen auf Aphrodite (s. Art. S. 94). Ebenso hat derselbe a. a. O. mit Recht das von Gerhard 'Phrixos der Herold' benannte Vasenbild dem Hermes zugeeignet. (Bm.)

Phrygillus an dieser Stelle anzuführen, veranlaßt die besondere Wichtigkeit, die dieser Name eine Zeit lang in den Untersuchungen über die griechische Künstlergeschichte gehabt hat. Auf einem Karneol, der aus der Vettorischen Sammlung in diejenige des Duc de Blacas gelangt war, ist ein am Boden hockender Eros dargestellt ähnlich wie sonst die mit Astra-



1487

galen spielenden Knaben, im Felde links eine geöffnete Muschel (Abb. 1487, nach Roscher, *Mythol. Lexikon* I, 1356). Winckelmann (*Deser. des pierres gravées*



de fen M. Stosch n. 731 p. 137) hatte bereits auf den Stein hingewiesen, und später Raoul-Rochette, Lettre à M. Schorn, supplément au catalogue des artistes de l'antiquité grecque romaine (Paris 1845) ihn wieder hervorgezogen und ihn als Titelvignette der angeführten Schrift mit abgebildet, weil er den Namen ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ unter dem Eros für den Namen des Steinschneiders hält und diesen identifiziert mit dem Phrygillos, welcher als Stempelschneider auf einigen syrakusanischen Münzen aus dem Ende des 5. Jahrhunderts vorkommt. Dadurch sollte erklärt werden, warum in unserer literarischen Überlieferung die Münzstempelschneider keine Erwähnung gefunden hätten, indem sie nämlich unter dem Namen der scalptores mit einbegriffen würden (R. Rochette a. a. O. S. 77 ff.). Möglich ist eine solche Vereinigung beider Berufsarten, die ja auch heute noch gelegentlich vorkommt; ob sie aber so allgemein war, wie R. Rochette annimmt, darf man billig bezweifeln: so urteilt auch schon Brunn, Künstlergesch. II, 422, 626, welcher ebenso wie A. v. Sallet, Die Künstlerinschriften auf griech. Münzen S. 9 die Identität zwischen dem Verfertiger der Münze und des Steines ablehnt. Von den Münzen des Phrygillos (s. meine Künstlerinschriften der sicilischen Münzen S. 8 und Taf. I N. 9, 10, 11) wird hier zur Vergleichung mit der Darstellung auf der Gemme das eine seiner syrakusanischen Tetradrachmen, welche stets den Frauenkopf mit Ährenkranz trugen, nach Raoul-Rochette wiederholt (Abb. 1488),



1488

vgl. dazu das in der Aufschrift milder vollständige Exemplar bei Head, coins of Syracuse pl. III n. 14. — Neuerdings ist A. Furtwängler in der 1885 erschienenen Festschrift für Leemans in Leyden, und nochmals in Roschers Lexikon der griech. u. röm. Mythol. I, 1356 für die Gleichheit des Künstlers eingetreten. Er hebt hervor, daß die Gemme einen Rest der alttümlichen Strenge bewahrt habe und einer Kunstübung angehöre, welcher die Kinderdarstellung noch nicht geläufig war, und weist auf die Teilung des Haars am Hinterkopf hin, die auf der Zeichnung nicht scharf genug wiedergegeben ist. Die Inschrift der Gemme zeigt wesentlich dieselben Buchstabenformen wie die Münze, und vielleicht liesse sich auch die Seltenheit des Namens Phrygillos zu Gunsten der Identität anführen. Im übrigen hat die Frage nach dem Verfertiger von Münze und Gemme manche Ähnlichkeit mit der über die drei Steine des Doxamenos. [W.]

### Pileus = Kopfbedeckung.

**Pittakos** von Mitylene, einer der sieben Weisen und politischer Gegner des Alkaios. Über die Münze (Abb. 1489, nach Visconti, Iconogr. grecque pl. XI, 1),



1489

welche seinen Kopf und auf der Kehrseite den des Alkaios darstellt, s. Art. »Alkaios«. Für ihre Echtheit spricht die singuläre Schreibweise ΠΙΤΤΑΚΟΣ. [Bm.]

**Platon** der Philosoph. Seiner adligen Abkunft von Kodros entsprechend war er von vollendet schöner Gestalt, die er durch Ausbildung in allen ritterlichen Künsten der athenischen Jugend noch mehr entwickelt hatte. Merkwürdig ist die Nachricht von seiner Namensänderung (bei Olympiodor. vita: man habe ihn Platon (d. i. etwa Breithaupt) genannt wegen seiner breiten Brust und Stirn; Plat. ἐκλήθη δ' οὕτως διὰ τὸ δὴν μορφήν τοῦ σώματος ἔχειν πλατότατον τὸ τε στήρνόν καὶ τὸ μέτωπον, ὥς θελοῦσι πινυτοῦ αἱ ἀνακρίβευται αὐτοῦ εἰκόνας οὕτω φαινόμεναι). Hoch aufgezogene Augenbrauen und finstern Blick gibt ihm beiläufig ein Komiker bei Diog. La. III, 28. Gekrümmte Haltung (κρυπτός, τὸ ἐκρυπτός) wird als ein Kennzeichen von ihm angeführt Plut. Moral. p. 261, 53 C. Eine berühmte Statue Platons ließ der Perser Mithradates durch den Erzgießer Silanion ausführen und in der Akademie zu Ehren der Mosen aufstellen (Diog. La. 3, 25). Cicero hatte eine in seiner Villa (Brut. 6, 24). — Seit der Renaissance bezeichnete man mehrere Jahrhunderte hindurch ohne äußeren Grund als Bildnisse Platons die langhäftigen würdevollen Bisten des sog. indischen Bakchos (s. Art. »Dionysos« S. 433 Abb. 482); auch nachdem dieser Irrtum längst beseitigt ist, glaubte noch kürzlich in dem schönen Bronzekopfe in Neapel Burckhardt im Cicero 4. Aufl. S. 150 g. möglicherweise doch einen griechischen Gesetzgeber verborgen. Inzwischen hatte Visconti in den Uffizien in Florenz in der Sala delle iscrizioni einen mit Inschrift versehenen kleinen Marmorkopf entdeckt, der angeblich in den Trümmern der Akademie bei Athen gefunden und von Lorenzo Medici angekauft war. Aber die Inschrift ist der Fälschung stark verdächtig. Darauf gab Braun (Annali XI, 207) die Publikation einer vorzüglichen Statuette, von welcher in Rom aber nur ein Gipsabguss zurückgeblieben ist. Dieselbe stellt, 50,5 cm hoch, einen Griechen sitzend vor, trägt an der Seite des Sessels



die Inschrift ..ΑΑΤΩΝ und ist bis auf einige Verletzungen am linken Auge, am Haar und am Sitze wohl erhalten (hier nach Mon. Inst. III, 7, Abb. 1490).



1490. Platon (vielleicht des Komödiendichters).

Wir sehen den Philosophen dargestellt als Mann in den besten Jahren, mit vollem Haarwuchs, kräftigen Gliedern und freundlichem, bereitem Ausdrucke des Gesichts. Die etwas lässige Körperhaltung stimmt mit den obigen Citaten; namentlich hängt die rechte Schulter herab. Mit den Zügen der Statuette kommt eine Bronzemedaille genau überein, welche den Kopf Platons mit Inschrift auf der Kehrseite und auf der Hauptseite den des Augustus zeigt; ferner eine Gemme, sowie mit der Haltung zwei Steine, die den Philosophen sitzend und lesend vorstellen vor einem Totenkopfe (bezw. einer Maske), während ein Schmetterling darüber schwebt, — was man auf seine Lehre von der Unsterblichkeit der Seele deutet. Dagegen wollte Heydemann in Jenaer Litteratur-Zeitung 1876 S. 478 die Büste wegen des absonderlichen Haarschnittes nicht auf den Philosophen, sondern auf den Komödiendichter Platon beziehen; die Münze wird verdächtigt und die Gemmen leisten keine Gewähr. — Nun ist noch ganz neuerlich eine Porthrätherme aus der Sammlung Castellan in das Berliner Museum gelangt (N. 300), welche an dem Schafte Platons Namen in Schriftzügen aus der Zeit der Antonine trägt und «den Reflex eines guten Originals erkennen läßt». Repliken dieses Kopfes hat Helbig (Jahrb. d. arch. Inst. I, 71 ff.) allein in Rom sechs gefunden, von denen wir der Wichtigkeit der Sache wegen einen «im Erdgeschoße des Casino di Pirro Ligorio», der mit einem Porträt des Sokrates eine Doppeltherme bildete, in Abb. 1491 (nach Taf. 7 a. a. O.) und eine Herme im vaticanischen Museum, mit eingeritzter, modern gefälschter Inschrift als Zeno bezeichnet, in Abb. 1492 (nach Taf. 6, 2 ebdas.) hier wiedergeben. Abgesehen von der finsternen Miene betont Helbig die Haar- und Barttracht, welche, wie sich aus attischen Grabreliefs ergibt (vgl. Berl. Skulpturen N. 738. 756) gerade zur Zeit Platons in Mode war und nach der Stelle eines Komikers (bei Athen. XI, 609 c) den Akademikern eignete. Im übrigen können die späten Kopien nicht stilgetreu sein. [Bm]



**Polster u. Kissen****Polychromie.****A. Polychromie der Bauwerke.**

Unter Polychromie der antiken Architektur — denn nur von dieser ist hier die Rede —, versteht man die Bemalung von Bauwerken oder wenigstens einzelner Teile derselben durch einen farbigen Anstrich oder durch charakteristische Ornamente. Wir haben es daher in diesem Falle mehr mit der Arbeit des An-

London 1827)<sup>5)</sup> —, so erhielt doch die Frage der Polychromie in der Baukunst eigentlich erst in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts, durch Hittorf und Semper ihre wissenschaftliche Begründung. Der erstere hatte an den Tempeln von Selinus, wie auch der Architekt Cavallari bei seinen in dem Kupferwerke des Duca di Serradifalco veröffentlichten Aufnahmen, den Farbresten besondere Beachtung geschenkt, und hierauf ein System gegründet, das er in einem kleinen, von ihm rekonstruierten Heiligtume,



1491 (Zu Seite 1334.)



Platon, der Philosoph

1492 (Zu Seite 1334.)

streichens als mit der eines Malers zu thun. Das ganze reiche Gebiet der Wanddekoration, wie wir es von der Diadochenzeit bis zum Untergang der römischen Kunst verfolgen können, gehört nicht hierher, sondern in den Abschnitt »Malerei«. Es ist zu bedauern, daß, als man anfang, antike, insbesondere griechische Bauwerke aufzunehmen und zu studieren, nur wenig oder gar nicht auf die allerdings häufig nur unscheinbaren Reste alter Bemalung an den Baustücken geachtet wurde. Obwohl es dann später an Berichten hierüber nicht fehlte — es sei hier u. a. der Angaben der Brüder Beechey in einem Reisebericht über Kyrene gedacht (Proceedings of the expedition to explore the Northern Coast of Afrika.

dem sog. Empedoklestempel, zur Anschauung gebracht und später sogar auf moderne Bauten angewendet. Die erste Abhandlung über seine Studien erschien in Paris 1831, das bekannte große Werk (*l'architecture polychrome chez les Grecs*) erst nach zwanzig Jahren (1851). Nur wenig später als Hittorf hat Semper begonnen, durch eigene Studien auf Reisen in Italien, Sicilien und Griechenland der Frage näher zu treten, und wurde dadurch gerade

<sup>5)</sup> Auch das bekannte Werk »le Jupiter Olympien« des französischen Kunstgelehrten Quatremère de Quincy beschäftigt sich schon eingehend mit der Frage der Polychromie.



wie jener ein überzeugter Anhänger der Polychromie. Seine im Jahre 1824 herausgegebene Abhandlung „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ ist durch die Entschiedenheit, mit der er vom wissenschaftlichen wie künstlerischen Standpunkte der Polychromie das Wort redete, sowie durch den daran sich knüpfenden Streit, vornehmlich mit Kugler, geradezu epochemachend geworden. Sempers Fehler wie derjenige Hittorfs lag darin, daß beide aus der Angelegenheit sofort eine Prinzipienfrage machten, die Tempelgebäude der Alten ganz farbig und mit Ornamenten übersponnen sich dachten, somit für die Vielfarbigkeit eigentlich gar keine Schranken mehr zuließen. Demgegenüber versuchte nun Kugler, nachdem er das Vorhandensein von Farben an antiken Monumenten hatte angeben müssen, ohne eigene Anschauung und Erfahrung auf diesem Gebiete in zu einseitiger Weise der Polychromie bestimmte feste Grenzen und Gesetze vorzuschreiben. Diese betrafen hauptsächlich die dorische Architektur, um die es sich auch im folgenden zunächst allein handelt. Semper legte seinen Untersuchungen hierüber zumelst die athenischen Marmorbauten zu Grunde und nahm an, daß die Gesamtflächen eines Bauwerks, ebenso die Säulen mit einem den Glanz des Materials mildernden lasurartigen, hellen Tone überzogen gewesen wären<sup>1)</sup>. Diese Annahme von einer für die Farbeinstimmung des Ganzen notwendigen Grundfarbe läßt sich aber bei dem jetzigen Erhaltungszustande der athenischen Bauten nicht mehr nachweisen. Bis zu welcher Willkür Semper und Hittorfs Ideen andre Künstler verleiteten, zeigt die geradezu ausschweifende farbige Rekonstruktion vom Tempel zu Aegina durch Ch. Garnier. Auch Paccard<sup>2)</sup> in seinem Wiederherstellungsversuche des Parthenon in Athen geht zu weit. Man vergleiche mit derartigen Arbeiten nur, was andre gewissenhafte Forscher an denselben Bauwerken bemerkt haben, so Cockerell am Tempel von Aegina und Penrose in seinen Aufnahmen des Parthenon.

Einen ganz besonderen Standpunkt in unserer Frage nimmt C. Bötticher ein. Ihm kam die Polychromie für seine Theorie von den Ornamenten, in denen er bekanntlich Sinnbilder der statischen und konstruktiven Funktionen der einzelnen Bauglieder erkennt, sehr zu statten. Nach seiner und einer seitdem besonders in Deutschland verbreiteten Anschauung waren auch Bauglieder, an denen man

bisher noch nicht Farben oder Ornamente hat nachweisen können, regelmäßig mit solchen bemalt gewesen, so zunächst der Echinus des dorischen Kapitells und der Abakus — ersterer mit schon im Maßstabe auffällig großem Blattwerke, letzterer mit einem Mäanderschema — ferner die Metopentafeln mit den bekannten raumfüllenden Mustern. Auch den Triglyphen teilt er einen reichern ornamentalen Schmuck zu, als sie den Funden nach zu urteilen, besessen haben. So logisch, ja so bestechend für den Verstand das System der Tektonik auch sein mag, so ist es doch trotz vielem Richtigen, das es enthält, mehr ein Postulat der Bötticher'schen Theorie, aber nicht das Ergebnis von Schlüssen, die auf Thatsachen beruhen. Wer nun in dieser Angelegenheit von keinem prinzipiellen oder vorgefassten Standpunkte ausgeht, dem muß jede Theorie, wenn sie sich auch auf noch so folgerichtiges Denken oder künstlerisches Empfinden und nicht auf Thatsachen stützt, als Willkür erscheinen. Die Frage kann demnach nicht, wie noch für manchen, lauten: entweder vollständige Polychromie nach Semper oder Bötticher, oder gar keine, sondern, da wir es hier mit einer wissenschaftlichen und nicht mit einer Geschmacksfrage zu thun haben, nur, was läßt sich nach den bisherigen Berichten und Beobachtungen als thatsächlich, als Regel erkennen. Es gilt also demnächst festzustellen, an welchen Teilen eines dorischen Bauwerks sich regelmäßig Farben gefunden haben, und an welchen nicht. Leider sind die Berichte über den Thatbestand in den Werken über antike Baukunst oft recht wenig bestimmt, ja welchen sogar nicht selten voneinander ab. Aus vorgefundenen Farbspuren zieht man den allgemeinen Schluß, daß dieses oder jenes Bauwerk bemalt gewesen sei, ohne jedoch nach den Grenzen der farbigen Behandlung sich umzusehen; in den polychromen Rekonstruktionen ist vielfach nicht genau angegeben, was wirklich auf Beobachtung, was auf bloßer Ergänzung beruht. Sehr vernachlässigt ist häufig bei Untersuchungen das Technische, — wie z. B. der Zustand der Wände, der Untergrund der bemalten Teile, ferner die Verwitterungsspuren, Indicien, aus denen ein gewissenhafter Beobachter oft schließen kann, wo Farbe gesessen und wo nicht.

Sehr bald kommt man beim Studium der alten Polychromie zu der Überzeugung, daß der Brauch in verschiedenen Zeiten und innerhalb der verschiedenen Ländergebiete des klassischen Altertums mancherlei Abweichungen darbietet, bei welchen namentlich das Material eine sehr wichtige Rolle spielt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß der Sinn für farbige Ausstattung, besonders der Innenräume, seit der Diodorzeit durch die enge Berührung der hellenistischen mit der ägyptisch-vorderasiatischen Kunst, die oft mehr durch Farben als Formen wirkt, erheblich gestiegen ist. Eine besondere Stellung haben von

<sup>1)</sup> Auch Donaldson äußert sich in einem im Jahre 1820 geschriebenen Briefe, abgedruckt bei Hittorf, *architekt. polychr.* p. 186 mit Bezug auf das Theorem in ähnlichem Sinne.

<sup>2)</sup> Paccard's Rekonstruktion des Parthenon findet sich in dem großen Werke von de Laborde. Das Gebälk ferner in E. Bosc, *dictionnaire* vol II pl. 25.



Anfang an in Formen und Farben die Monumente der sicilischen und unteritalischen Kolonien eingenommen. Wieviel davon auf einheimische Traditionen, auf Einwirkungen etruskischer Vorbilder zurückgeht, ist noch nicht aufgeklärt. Dafs die Ornamentmotive von den ältesten Zeiten bis zu denjenigen, wo die plastische Behandlung überwiegt und die Farbe eine Nebenrolle spielt, sich ändern und entwickeln, ist bekannt. Wie sehr ferner auch die Farbensamensetzung einem Wechsel unterlag, werden wir am Schluß auf einem beschränkten Gebiete, der Bemalung der Terrakotten auf dem Dache und an der Traufe der Gebäude darlegen.

Trotz aller der angedeuteten Verschiedenheiten ist aber dennoch, namentlich in der älteren und klassischen Zeit der dorischen Kunst eine vielleicht traditionelle Gesetzmäßigkeit und Regel für die Polychromie zu erkennen. Die neueren Entdeckungen auf archäologischem Gebiete haben für diese Frage so viel Material beschafft, dafs wir ihr gegenüber jetzt auf einem ganz anderen Standpunkte stehen als seinerzeit Hittorf und Semper. Namentlich sind es die Ausgrabungen zu Olympia, die wie überhaupt für die Geschichte der dorischen Baukunst, so auch für deren Polychromie die wichtigsten Aufschlüsse gegeben haben. Es darf als das Ergebnis neuerer Untersuchungen auf diesem Gebiete vorangestellt werden, dafs eine vollständige Bemalung des dorischen Tempels oder auch nur seines Gebälks niemals stattgefunden, dafs vielmehr immer nur bestimmte Bauteile und diese fast durchweg mit den gleichen Farben bemalt gewesen sind. Ähnliches haben schon Beechey in ihrer oben citierten Schrift angedeutet, indem sie die regelmäfsig wiederkehrenden Farbspuren an den einzelnen Baugliedern genau verzeichneten. Auch die neueste, sehr beachtenswerte Publikation von L. Fenger (*Dorische Polychromie: Untersuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem dorischen Tempel*. Berlin 1886) steht im wesentlichen auf dem gleichen Standpunkte. Über die Art der Färbung und deren Grenzen gibt ferner das von Dörpfeld in Athen aufgefundenene Monument des Nikias (Mitth. d. Ath. Inst. X. 362 ff.) Aufschlüsse, die völlig die in Olympia gewonnenen Anschauungen bestätigen, wie dann auch Dörpfeld sogleich die für unsere Frage wichtigen Konsequenzen daraus gezogen hat. In Olympia kommen besonders in Betracht die früher irrtümlich als Leonidaion bezeichnete Südosthalle, das Schatzhaus der Megareer und der sog. Südwestbau. Das Baumaterial der beiden letzteren Gebäude ist in einer in byzantinischer Zeit errichteten Verteidigungsmauer verbaut gewesen, so dafs sich viele Bausteine samt ihrem Putze, ihren Farben, dazu ferner die Terrakotten der Dachendeckung erhalten haben. In weit höherem Grade ist dieses mit der Südosthalle der Fall. Sie wurde schon zu Nero's Zeiten unter Be-

nutzung der ursprünglichen Werkstücke vollständig umgebaut. An den letzteren sind denn auch an allen nicht infolge zufälliger Umstände verwitterten Stellen, sowohl der glatte, glänzend weisse Putz, als auch die Farben und Ornamente so vortrefflich erhalten, dafs wir hier für die Bemalung eines dorischen Bauwerkes völlig sichere Anhaltspunkte gewonnen haben, die durch die Beobachtungen an anderen olympischen Monumenten lediglich bestätigt werden. Was die Untersuchungen an diesen Bauwerken besonders begünstigte, war der Umstand, dafs das Material nicht Marmorist, sondern ein grober Muschelkalk, an dessen poröser Oberfläche der Putz vortrefflich haften geblieben. Besonders ins Gewicht fällt hierbei die oft wiederholte Beobachtung, dafs, wo ein Bauteil einen gleichmäfsigen Farbanstrich erhalten sollte, die Farbe gleich dem Putze beigemischt wurde. Sie bleibt darum noch erkennbar, so lange nur ein Fleckchen der Stuckbekleidung haften geblieben. So sind u. a. die Triglyphen, Tropfenplatten, kurz diejenigen Teile des Gebälks und Geison behandelt, die nicht mit Ornamenten versehen waren. Wo letztere vorhanden, z. B. auf den Kymatien, sind sie auf den Putzgrund aufgemalt und hier, selbst wenn die Farbe verschwunden, doch wenigstens in den meisten Fällen noch die Zeichnung, teils an den eingeritzten Umrissen, teils an der leisen Rauigkeit der einst mit Farbe bedeckten Partien deutlich zu bemerken. Alle nicht bemalten Teile hingegen zeigen eine fein geglättete, wie poliert erscheinende Stuckoberfläche, die hier vollkommen weifs ist. Ein besonderer andersfarbiger Lasurton über diesem Weiss, wie man ihn für Marmorbauten vorausgesetzt, kann hier demnach gar nicht in Frage kommen. In Selinus nur wäre nach Hittorf der Grundton des Putzes ein zartes, liches Gelb gewesen. Künstlerische Bedenken gegen die weisse Farbe des Stucks oder Marmors im Gegensatz zu den dunklen farbigen Teilen ergeben sich mehr bei polychromen Restaurationsversuchen auf dem Papier; in der Sonne des Südens verträgt das Auge viel stärkere Kontraste als diese<sup>1)</sup>. Dafs die Griechen den Glanz des farblosen Marmors gemieden, in ihrem abstrakten Kunstgeföhle auf das Material als solches keinen Wert gelegt hätten, ist, so oft man es auch behauptet, weder bewiesen, noch auch nur wahrscheinlich.

Einer der streitigsten Punkte seit Bötticher's Theorien ist der, ob die Kapitelle der dorischen

<sup>1)</sup> In Pompeji kommt der weisse Stuck sehr häufig vor, z. B. bei Säulen in unmittelbarem Kontakt mit einem tiefen Rot, mit welchem die untere Hälfte des Schafts bemalt ist. Ebenso bietet uns die ägyptische Kunst überall Beispiele von starken Farbenkontrasten, die durch keine zarten Lasurfarben, keine düftigen Halböne verwischt sind.



Säulen gleich denen der Anten bemalt gewesen sind, ebenso ob dieses mit den Metopen der Fall gewesen. Als Beweis für die Verzierung des Echinus mit Blattwerk, führt Bötticher an, daß der Echinus wegen seiner, einem Kymation ähnlichen Form und Funktion auch das für jenes charakteristische Ornament erheische, ferner, daß derselbe in der römischen Architektur oft mit plastischem Blattwerk verziert sei, schließlich glaubt er sowohl wie Semper am Theseion in Athen Reste eines derartigen Ornaments gefunden zu haben. Das Vorhandensein solcher Spuren konnte von allen andern Forschern, gleichzeitigen wie späteren nicht konstatiert werden, wurde vielmehr entschieden bestritten<sup>1)</sup>. Auch hat sich bei keinem andern dorischen Tempel jemals etwas derartiges gefunden, obgleich beispielsweise bei Tempeln *in antis* die Innenseiten der Kapitelle weit besser gegen das Wetter geschützt und erhalten sein müßten, als die Anten, an denen man so oft noch Spuren von Ornamenten und Farben erkennt. An den Kapitellen der drei zuerst namhaft gemachten olympischen Bauwerke, ferner an denen des Prytanäon, des Schatzhauses der Geloer u. a. ist der Putz des Echinus vielfach vollkommen intakt geblieben, nirgends aber eine Spur von Zeichnung oder Bemalung entdeckt. Wo sich dagegen die Anten wieder gefunden haben, z. B. an der Südosthalle, sowie am Bulentherion, zeigen sie sowohl die Umrisse des Ornaments, sowie noch Reste von Farbe.

Unbemalt wie die Kapitelle waren auch die Metopenflächen, d. h. soweit sie nicht mit Skulpturen geschmückt waren. Hätten wie man gewöhnlich angenommen, die Metopen einen roten Ton und auf demselben Ornamente gehaut, so wäre das Rot gleich wie das Blau der Triglyphen dem Putze beigeleimt und müßte sofort erkennbar sein. Statt dessen finden wir in Olympia an den erwähnten gut erhaltenen Bauten nur die glänzend weiße Stuckoberfläche als sicheres Kennzeichen ihrer Farblosigkeit. Beim Nikiasmonument in Athen waren die Triglyphen aus Poros, die Metopen und übrigen Giebelteile aus Marmor. Diese Ungleichheit fiel nicht auf, weil der Poros hinter dem blauen Putze verborgen war. Hätten die Metopen ebenfalls farbig sein sollen, so würde man sie auch aus dem geringwertigen Material gemerkt und dasselbe durch die Farbe verdeckt haben. — Für die Annahme, daß die Metopenflächen immer mit den zentral oder diagonal entwickelten sog. Metopenmustern verziert gewesen seien, berufen sich Bötticher und Hittorf auf einige in Akrae in Sicilien gefundene Terrakotten,

Nachbildungen dorischer Architekturen mit derartigen Ornamenten (Hittorf, *archit. polychr.* pl. VII), sowie auf Beispiele aus der pompejanischen Wandmalerei. Diese Beispiele aber, weil einer späteren Zeit angehörig, sind für die ältere und klassische Epoche des Dorismus durchaus nicht maßgebend und ihr Vorhandensein für dieselbe noch durch keinen Fund bestätigt worden.

Für die glatten Metopen haben wir deshalb keine Bemalung als Regel anzunehmen: trugen jedoch die Metopen, wie so häufig, Skulpturen, so erhielten sie ebenso regelmäßig einen dunklen Ton, Rot oder Blau, als Hintergrundfläche. Am Zeustempel zu Olympia fanden sich beide Farben, Blau ferner an einem Monumente aus Kyrene. Am Theseion, Parthenon, sowie an einigen selinuntischen Bauten hat man Rot konstatiert. Mit Unrecht läßt daher Fenger, wie mir scheint, bei seiner Rekonstruktion des Parthenongiebels bemalte Skulpturen sich von weißem Hintergrund abheben. — Auch die Friesen und Giebelfelder, sofern sie Bildwerke trugen, erhielten einen farbigen Hintergrund. Rot soll am Tympanon des Parthenon gefunden, ein liches Blau, wie es sich am Giebel des Megareer Schatzhauses in Olympia, des Tempels zu Aegina, an den Friesen im Theseion und Parthenon erhalten, scheint das Gewöhnlichere gewesen zu sein. — Daß Ausnahmen und Abweichungen hiervon vorkamen, zeigt ein unlängst auf der Akropolis zu Athen gefundener Giebel mit altertümlichen Skulpturen, die dunkelfarbig auf hellem Grunde stehen sollen. Wenn Hittorf (*archit. polychr.* pl. VII, Fig. 8) am Stadtempel K zu Selinus Rot auch an glatten Metopen gefunden, so mögen dieselben dort vielleicht wegen der Übereinstimmung mit dem roten Grunde der skulptierten so gefärbt worden sein. Der Abakus oder die obere Deckplatte der Metopen findet sich in den meisten Restaurationszeichnungen gleich den Triglyphen blau angegeben.

Übereinstimmend sind nun bei allen dorischen Tempeln bemalt gewesen: zunächst die ganze überhängende Unterfläche des Geison mit Ausnahme der Tropfenplatten (Mutulen), ferner die Abakusplatte über den Triglyphen, und zwar ist die charakteristische Farbe für diese Glieder ein tiefes Rot, das in der Regel gleich dem Putz zugesetzt wurde. Rot zeigt ferner die Deckplatte des Architravs. Ebenso regelmäßig sind ferner die Mutulen am Geison, die Triglyphen und die Tropfenplatten (*regulae*) des Architravs blau<sup>2)</sup> oder wie an mehreren Monumenten in Olympia und auch anderswo fast schwarz<sup>3)</sup>. Die

<sup>1)</sup> So von Herrmann in Försters *Allg. Bauztg.* 1836, wo sich sehr beachtenswerte Angaben über Ornamente und erhaltene Farbspuren, namentlich am Theseion finden.

<sup>2)</sup> Vitruv sagt von dem alten dorischen Holzbau (IV, 2) *antiqui eas (tabellas) contra signorum praecisiones in fronte fixas cera caerulea depinxerunt, ut praecisiones signorum tectae non offenderent visum.*

<sup>3)</sup> Daß dieser fast schwarze Ton, so befremdlich er auch gegen die weißen Flächen der Metopen und

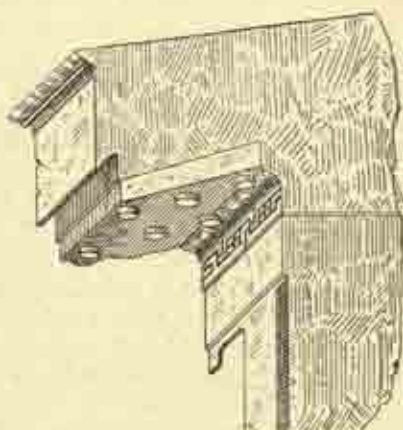


Tropfen scheinen am häufigsten rot gewesen zu sein, in andern Fällen will man Gelb oder einen hellen Ton beobachtet haben. Schwerlich werden sie die selbe Farbe wie die Tropfenplatten gehabt haben. Leicht erkennt man aus dem Gesagten, daß eine gewisse Resonanz in den Farben bei den einander entsprechenden Bauteilen herrscht. Zu der einfachen Färbung tritt namentlich in klassischer Zeit eine mehr oder minder reiche Ornamentik hinzu. So ist zunächst die Sima (Traufrinne) an ihrer Vorderfläche wie die Stirn- und Firstziegel des Daches stets mit Mustern versehen. Die Unterfläche des Geison zeigt zwischen den Eckmutulen häufig ein ausfüllendes Ornament, in Epidauros am Asklepiostempel ein solches sogar durchweg zwischen den Tropfenplatten. Die Abakusplatten über dem Triglyphen und über dem Architrave weisen sehr oft ein Mäanderschma auf. Ein Mäander findet sich auch auf dem Abakus über den bekannten Metopenreliefs des mittleren Burgtempels C in Selinus. Es ist auffallend, daß oftmals das Ornament in keinem richtigen Größenverhältnisse, vielmehr viel zu fein und detailliert behandelt ist. So hat man an der Regula des Architravs vom Parthenon kleine herabhängende Anthemien bemerkt, die selbst, wenn vergoldet, kaum recht zur Wirkung gelangt sein können. Bei einem olympischen Triglyphen, sowie einem solchen auf der Asklepiosterrasse in Athen sind die Schlitz mit ganz feinen roten Linien umsäumt.

In späteren dorischen Monumenten, schon von der Perikleischen Epoche an, begegnen wir neben reicherer Ornamentik auch schon mehr plastischen, der alten Kunst noch fremden Formenbildungen. Geradezu typisch für die Geisa z. B. wird etwa seit Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. ein unter den Mutulen eingeschobenes Kymation (Abb. 1493). Das selbe ist mit aufgemaltem Blattwerk versehen, während das Plättchen darunter einen Mäander auf rotem Grunde zeigt. Die Kymatia sind überhaupt stets bemalt, und zwar je nach ihrer Form entweder mit dem bekannten strengen dorischen Blattwerk oder dem eiförmigen Ornament. Ganz entsprechend bemaltes Blattwerk erhalten die im Antenprofile vorhandenen Kymation, sofern sie nicht schon plastisch gearbeitet sind. Über dem Kymation sitzt

Architrave absteicht, doch der ursprüngliche war und nicht etwa durch eine mit der Zeit bewirkte Farbenveränderung entstanden ist, ergibt sich aus dem Umstande, daß er gerade an den best erhaltenen Stellen so erscheint. Außerdem findet er sich sehr oft bei Ornamenten neben einem hellen Blau oder zur Markierung der Konturen und am Zeustempel zu Olympia mußte das Triglyphon schon an und für sich von dem hellen Blau des Metopenhintergrundes unterschieden sein.

entweder eine Hohlkehle, deren Verzierung gewöhnlich aus kleinen Palmetten besteht, oder ein Abakus, teils mit abschließendem Kymation, teils ohne ein solches. Das charakteristische Ornament der Abakusplatten ist, wie wir mehrfach gesehen, der Mäander. Den Hals der Anten endlich zieren gewöhnlich farbige Streifen, Astragale oder auch gelegentlich Anthemienmuster. Die Ante war demnach stets bemalt, das Kapitell in seinen charakteristischen Hauptteilen, dem Abakus und Echinus, ohne Ornament. Nur der Hals hat mitunter seinen besondern Schmuck. Ob die kleinen plastischen Anthemien- und andern Muster an den Säulen der sog. Basilika von Paestum



1493

geführt gewesen, oder sich nur von einem farbigen Hintergrunde abgehoben haben, läßt sich jetzt wahrscheinlich nicht mehr bestimmen. An den Ringen der Kapitele unterhalb des Echinus hat man schon mehrfach Farbe, und zwar Rot beobachtet, ja in Beechey's Bericht über Kyrene wird dies sogar als Regel erwähnt mit der Maßgabe, daß wenn drei Ringe vorhanden, der mittlere bisweilen blau war, wenn nur zwei, beide gewöhnlich rot gestrichen wurden.

Im allgemeinen finden wir, daß die vor die Fläche vortretenden Glieder und Profile wie die Simen, Kymation, Abakusplatten, Triglyphen, Tropfenplatten und Antenkaptelle bemalt waren, sowie andererseits auch diejenigen Teile der Fläche selbst, die den Hintergrund für Skulpturen bildeten. Dies gilt sowohl von der äußeren wie von der inneren Architektur. Die Farbe dient aber nicht nur dazu, die einzelnen Glieder eines Bauwerks auszuschnitten oder hervorzuheben, sondern auch dazu, den Unterschied der Materialien möglichst zu verdecken. Ein bezeichnendes Beispiel ist das schon mehrfach erwähnte Nikiasmonument in Athen. Am Tempel zu Aegina bestanden die Firstpalmetten aus Terrakotta, Sima und Stirnziegel an der Traufe aus Marmor (ebenso wie die Skulpturen), die übrigen Bauteile aus Kalkstein.



Dazu tritt bei den meisten Gebäuden im Innern noch das Holzwerk der Decke. Von der Bemalung einer Holzdecke können wir uns freilich keine Vorstellung mehr machen und sind deshalb für unsere Anschauung von antiken Deckenausbildungen auf die noch erhaltenen Kassettendecken aus Stein, vornehmlich in Athen, angewiesen. Die Deckenglieder nun und die sie teilenden oder stützenden Steinbalken sind regelmäßig mit Ornamenten bemalt. Die vertieften Felder (*σπρυονα*) erhalten anscheinend immer ein dunkles Blau als Grund, auf dem gewöhnlich Sterne oder wie an den athenischen Propyläen Füllungsmuster anderer Art in leichten Tönen (Vergoldung?) aufgesetzt waren. Die Deckenbalken zeigen an ihren glatten Seitenflächen den Mäander, die abschließende Blattweise das gewöhnliche charakteristische Ornament; auch die unterhalb der Tragbalken, sowohl an der Wand wie an der Innenseite des Säulengebälks ringsumlaufenden Wandglieder und Profile sind der oben angeführten Regel zufolge mit Farbe und Ornament versehen, so natürlich die Kymatien, die Flächen meist mit dem Mäander (so am Parthenon und Theseion zu Athen, am Sikyonder Schatzhause zu Olympia u. a.), mit Ranken und Anthemien (am Neuestempel zu Rhamnus), anderer Beispiele nicht weiter zu gedenken.

Decke und Geison als am meisten vorspringende und profilierte Glieder sind somit die am reichsten bemalten, sie sind zugleich diejenigen Teile, an denen verschiedene Baumaterialien zusammentreffen und ein Ausgleich durch Farbe erforderlich erscheint. Wir müssen uns begnügen, zur Veranschaulichung des Gesagten auf Penroses bekanntes Werk hinzuweisen, ferner auf die sehr lehrreichen Blätter, die Durr unter dem Titel »Konstruktive und polychrome Details der griechischen Baukunst« in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen Jahrg. XXIX Taf. 41. 43. 57 u. 63 veröffentlicht, sowie besonders auf die Taf. 3. 4 u. 5 bei Fenger. Auffällig und im Widerspruche mit unseren Ausführungen bleibt nur, daß Fenger am Parthenon auch dem glatten Friesstreifen über den Säulen, der dem skulptierten Wandfries entspricht, die gleiche blaue, bei letzterem als Hintergrund für die Figuren dienende Farbe gibt. — Leider sind wir ganz im ungewissen, ob und in welchem Umfange bei den Ornamenten Gold im Spiele gewesen ist<sup>1)</sup>. Aus den Baurechnungen des Erechtheion in Athen

kann man auf eine ausgiebige Verwendung desselben zur Verzierung schließen, es bleibt jedoch mehr als zweifelhaft, ob man einen so kostbaren Schmuck, wie er sich für die prächtig ausgestatteten Bauwerke einer Hauptstadt eignen mochte, auch für alle, insbesondere dorische Bauwerke von einfacher Form voraussetzen darf. Viele der letzteren waren zumal in älterer Zeit im wesentlichen auf bloßen Farbanstrich mit nur geringem Ornament angewiesen. Bauten dieser Art sind z. B. die olympischen Schatzhäuser gewesen, und auch an andern Orten hat es Gebäude von demartigen Charakter genug gegeben. Als ein Beispiel hierfür mag die auf Taf. XLVI dargestellte Ecke eines dorischen templum in antis gelten<sup>2)</sup>. Sima und Stirnziegel, sowie der wasserspeiende Löwenkopf sind aus Terrakotta gedacht. Seinen Proportionen, dem Charakter seiner Kunstformen nach würde das dargestellte Bauwerk etwa in das Ende des 6. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu setzen sein. Von der viel reicheren Profilierung und dem Ornamentschmucke des Parthenon gibt uns das Titelbild bei Penrose eine Vorstellung.

Weit schwieriger als von der Bemalung dorischer Bauten können wir von der der ionischen, noch weniger von der der korinthischen Bauwerke eine befriedigende Anschauung gewinnen. Es liegt dies zum Teile an dem Umstande, daß im Verhältnisse zu dorischen nur eine geringe Anzahl ionischer Monumente, namentlich aus älterer Zeit, bekannt geworden sind, dann auch daran, daß die wenigsten darunter Bauten mit verputzter Oberfläche sind. An diesen hatten aber Farben, besonders wo sie dem Putz beigemischt sind, viel länger als am Marmor oder Kalkstein. Glücklicherweise sind in Olympia einige Putzbauten gefunden, und zwar des schlechten Baumaterials wegen, ohne plastische Details, nur mit glatten Profilen ausgeführt. Für diese erweist sich nun ebenso wie für die dorischen als Regel die Bemalung. An einigen Gesimsstücken von einfacher Form, wie Abb. 1494, erscheint ein Kymation mit dem herzförmigen sog. lesbischen Blattornament (blau, die Zwischenblätter rot, der Grund wahrscheinlich gelb) und darunter ein Mäander (weiß auf rotem Grunde). An der Unterfläche des Geison waren unzweifelnde Spuren von Rot, wie an den dorischen Gesimsen, erkennbar. Wie weit die Bemalung sich auch auf das plastische Ornament erstreckte, ist nur aus wenigen vereinzelt Beispielen ersichtlich. Am Tempel von Priene und dem Mausoleum zu Halikarnass, die beide von dem Architekten Pytheos erbaut sind, erscheint der Grund zwischen den skulptierten Eierstäben blau, in Halikarnass hat sich außerdem in den Vertiefungen an den Rändern des lesbi-

<sup>1)</sup> Fenger vermutet, daß die so häufig bei den Deckenbalken und Wandgliedern vorkommende Mäanderzeichnung in Rot auf blauem Grunde, die von weiterem Standpunkte aus gesehen nur undeutlich wirken kann, ursprünglich vergoldet gewesen sei. Das Rot hätte dann, wie bei uns und nachweislich auch im Altertume, nur als Untergrund für die Vergoldung gedient.

<sup>2)</sup> Die Ausführung dieser Tafel hat Herr Baumeister P. Gräff freundlichst übernommen.



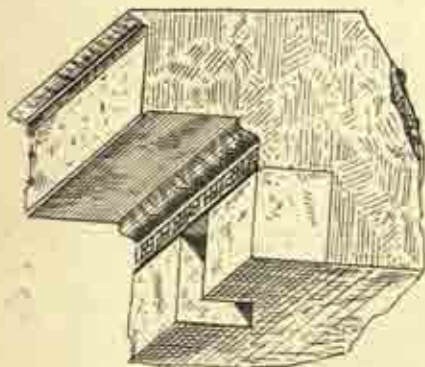








schen Kymationornaments Rot erhalten. Ganz das gleiche fand sich bei einem Sarkophage in Girgenti. Wenn ferner Newton anführt, daß an den Figurenfriesen des Mausoleum zu Halikarnass der Grund zwischen den bemalten Figuren ebenfalls gefärbt und zwar blau war, so entspricht das auch durchaus der dorischen Polychromie. Was im allgemeinen von der Bemalung der Profile gesagt war, gilt auch für diejenigen am ionischen Kapitell. Zunächst kommt hier das abschließende Kyma in Frage, so dann erhalten namentlich die zwischen den Voluten sichtharen Profile ein jedes sein charakteristisches Ornament, so ist der Tornos über dem Kyma mit Flechtwerk oder Schuppenornament verziert, wo an seiner Stelle eine Platte auftritt, zeigt diese den Mäander,



1404. (Zu Seite 1340.)

das Kyma selbst das bekannte Blattwerk, der Rundstab darunter das Astragalornament. Beispiele der Art bieten die Säulenkapitelle der olympischen Palästra, wo noch überall die Malerei an Stelle der an anderen mit gutem Steinmaterial versehenen Orten schon längst plastisch gearbeiteten Ornamente auftritt. Der Palästra gehört auch ein Antenkaptell an, das im übrigen ganz wie die dorischen behandelt, an seinem Halse mit sehr frei gezeichneten Ranken und Anthemien verziert ist. Ein bemaltes ionisches Kapitell aus weit älterer Zeit und in Athen gefunden, hat Hittorf u. a. O. Taf. XIII dargestellt, und auch neuerdings wieder sind bei den Ausgrabungen auf der Akropolis mehrere mit gut erhaltener Bemalung aus Licht gefördert. Allem Anscheine nach hat die Farbe beim plastischen Detail nur als Hintergrund gedient. Von der Mitwirkung des Goldes können wir uns hier so wenig wie bei dem dorischen Stile eine Vorstellung machen. Der Gang der Entwicklung ist dann vielleicht der gewesen, daß die Ornamente immer reicher und mit stärkerem Relief ausgearbeitet wurden, so daß man durch die verstärkte Schattenwirkung derselben einen Ersatz für die allmählich zurücktretende Farbe gewonnen. Auf dieses Moment und seinen Einfluss auf die Entwicklung

auch der modernen, aus der Antike abgeleiteten Architektur hat namentlich Semper wiederholt hingewiesen. In gesteigertem Maße muß dies bei der korinthischen Baukunst der Fall gewesen sein; um so mehr aber fällt es auf, daß gerade an den plastisch am reichsten ausgebildeten Bauteilen dieses Stils, den Kapitellen, gelegentlich Farbe zur Hilfe genommen wurde. An den Säulen- und Halbsäulenkapitellen des kleinen Vorhauses am Eingange zum olympischen Stadion, der dem 2. Jahrh. v. Chr. angehört, sind zahlreiche Farbspuren erhalten, aus denen hervorgeht, daß die Kapitelle ganz bemalt gewesen sind, und zwar mit rotem Grunde am Kelch, während das Blattwerk abwechselnd grün und gelb ist. Der Überfall der Blätter zeigt immer eine andre Farbe als die Vorderfläche und zwar die korrespondierende des Nebenblatts. Die Steinhauserarbeit der Kapitelle aus dem einheimischen Muschelkalk ist ziemlich derb, ohne große Ausladungen und bedurfte vielleicht der Ergänzung durch Farbe. Ganz ähnliche Bemalung zeigt ein im Museum zu Syrakus vorhandenes, vielleicht der gleichen Zeit angehöriges korinthisches Kapitell von sehr zierlichen, freien und weit ausladenden Formen. Stehen diese Beispiele vollständiger Polychromie vereinzelt da oder sind sie gar die Regel? Schwerlich das eine oder andre. Für die farbige Behandlung korinthischer Kapitelle muß die hellenisch-orientalische Kunst — man denke nur an die Palmkapitelle Egyptens und andre Formen aus der Ptolemäerzeit — Vorbilder genug dargeboten haben, die auch anderwärts reproduziert sein werden. Die Stuckkapitelle in Pompeji sind ebenfalls, wenn auch späterer Zeit angehörende Beispiele hierfür. Die Annahme jedoch, daß dieser Brauch auch nur während einer bestimmten Zeit der alleinherrschende gewesen oder gar bei den Marmortempeln Roms die Regel gebildet hätte, wäre vollkommen unberechtigt.

Für die polychrome Architektur fanden die Römer bald in der polyolithen Kunst einen Ersatz, indem sie für Basen, Schäfte und Kapitelle der Säulen verschiedene und verschiedenfarbige Steinarten, manchmal sogar in Verbindung mit Bronze, verwendeten. In ausgedehnter Weise wurden ferner die bunten Marmorsorten zur Bekleidung der Wände benutzt. Die reichste Quelle hierfür bieten die spättrübschen Monumente, für die farbige Ausschmückung der Wände neben Rom die verschütteten Städte am Vesuv. Den Ausgangspunkt dieser letzteren Dekoration haben wir bekanntlich in der hellenistischen, namentlich alexandrinischen Kunst zu suchen, deren Nachklänge und Nachbildungen immer deutlicher in Pompeji zu tage treten. Doch gehört, wie schon eingangs hervorgehoben, dieses Kunstgebiet samt allem, was von der Ausschmückung der Monumente durch Wandbilder erhalten ist, ferner die bemalten Grabstelen, sowie endlich die Mosaiken in das Kapitel



«Malerei». So ausgedehnt nun auch der Branch farbiger Wanddekorationen gewesen sein mag, so wäre es doch Willkür, daraus schließen zu wollen, daß nun auch jeder griechische Tempel oder öffentliches Bauwerk von anderer Bestimmung damit bedacht gewesen sei. Selbst ob ein einfacher Farbanstrich der Wände zur Vollendung und nothwendigen Ausstattung derartiger Gebäude gehörte, wissen wir nicht. Wenn dies der Fall gewesen wäre, würde man die Wände des Erechtheion und der Propyläen in Athen schwerlich dauernd in einem Zustande der Bearbeitung belassen haben, der eine vollständige Polychromie geradezu ausschließt. Am Tempel zu Aegina will man freilich orangegelbe Farbreste an Wandquadern und sogar am Fußboden roten Stücküberzug bemerkt haben. Gewiß wird mancher griechische Tempel außer dem farbigen Schmucke des Gebälks, der Pierondecke, der Akroterien in dem einfachen weißen Kleide seiner Marmorquadern oder Stückflächen dastanden haben. Was die Untersuchungen gerade in dieser Frage erschwert, sind folgende Umstände. Zunächst der, daß die Wandquadern überall das gesuchteste Baumaterial für die Zerstörer antiker Gebäude bildeten und daher vielfach in Neubauten verschwunden sind. Manche alte Schilderei mag teils, weil sie verfallen oder den nachfolgenden christlichen Geschlechtern anstößig erschien, absichtlich zerstört worden sein. Bei der großen, vielleicht sogar überwiegenden Zahl von Gebäuden endlich, deren Wände nur aus auf einem Steinsockel aufgeführten, im Laufe der Zeit zerfallenen, lufttrockenen Lehmziegeln bestanden haben, ist vollends in dieser Frage nichts mehr zu entscheiden. Wir müssen uns daher weiterer Ausführungen oder Vermutungen enthalten, da vorderhand das thatsächliche Material nicht genügt, um daraus sichere Ergebnisse zu gewinnen. Nur einige Bemerkungen über die Technik der Bemalung, sowie über ein noch zu wenig beachtetes, für die Polychromie aber bedeutsames Gebiet, das der architektonischen Terrakotten, erscheinen hier am Platze.

Von der Malerei auf Putz ist schon oben ausführlicher die Rede gewesen. Die Bemalung des Marmors beruht auf dem enkaustischen Verfahren, demzufolge die Farben, wie man annimmt, in einer Wachlösung auf dem Stein aufgetragen, in die Poren eindringen und mit heißem Eisen auf der Oberfläche glatt gerieben wurden. Wo die Farben verschwunden, kann man die Zeichnung wie auf dem Putze noch an den eingeritzten Umrissen erkennen. Oft aber wurde die Farbe ohne eingeritzte Umrisse ganz pastos wie eine dicke Kruste auf den Stein aufgetragen. Für die Erklärung der beiden Pliniusstellen XXXV (39), 122 und XXXV (41), 139 über die enkaustische Malerei dürfen wir auf die neueste Schrift von O. Donner und Richter über Technisches in der

Malerei der Alten, insbesondere in deren Enkaustik (München 1885) verweisen.

Bei der Bemalung der Terrakotten hat man die Farben fast immer vor dem Brande auf die Formstücke aufgetragen. Der Brand war bei ornamentierten Stücken ein verhältnismäßig schwacher im Gegensatz zu den Dachziegeln, die stärker gehärtet sind. In einzelnen Fällen nur scheint die Bemalung nach vorherigem Brande vorgenommen und hierauf ein zweiter Brand erfolgt zu sein. Andererseits finden wir, und zwar bei den ältesten Terrakotten, eine doppelte Bemalung, indem dieselben, bevor sie in den Ofen kamen, mit einem braunschwarzen, bisweilen rothbraunen firnisartigen Farbton gleichmäßig überzogen wurden, auf den alsdann die einfachen strengen Muster, geradliniges Blattwerk, Zickzack-Rauten-Schuppen-Ornament und Rosetten in hellen Deckfarben (meist rot, gelb und weiß) aufgemalt wurden. Das Hauptbeispiel hierfür ist der in allen charakteristischen Teilen wieder aufgefundene Dachschmuck des Heraion, vornehmlich sein großes, scheibenförmiges Akroterion von 2,25 m Durchmesser (veröffentlicht in Ausgrab. zu Olympia V Taf. XXXIV, vgl. oben Abb. 1275). Dieser ältesten Gattung folgt eine in der Art der Bemalung völlig abweichende, der schon die ältesten in Sicilien und Unteritalien gefundenen Terrakotten angehören. Hier heben sich die Ornamente, unter denen sich bald auch Anthemien-schemata finden, in rhythmischem Wechsel zweier dunkler Farben, Schwarzbraun und Rot, von einem warmen gelblichen Tone als Untergrund ab. Beispiele dieser Art sind auf Taf. XLV zusammengestellt. Hierher gehören auch die sämtlichen Verkleidungsstücke der steinernen Geisa, N 9 und 11 vom Geloerschutzhause in Olympia und vom mittleren Burgtempel (C) in Selinus, sowie die beiden unter N. 6 und 7 zusammengestellten Fragmente, ferner die Simen N. 3 und 4<sup>1)</sup>.

Vielleicht gleichzeitig mit der rotfigurigen Vasenmalerei tritt dann ein ganz entgegengesetztes Prinzip der Färbung auf, demzufolge die Ornamente in hellen, gelben oder gelblichen Tönen innerhalb eines glänzend schwarzen, bisweilen (wie in Athen) dunkelchokoladenfarbigen Untergrundes ausgespart sind. Mäander, Blattwellen und vor allem die frei entworfenen reizvollen Anthemienmuster, entweder einzeln wie an Stirnziegeln, oder in Verbindung mit Rankenwerk zu Systemen verbunden, bilden die charakteristischen Ornamente dieser Kategorie. Taf. XLV zeigt unter N. 1 einen Lorbeerstab zur Verzierung der Ansichtfläche eines Dachziegels, N. 5 einen Stirnziegel, N. 8 ein noch sehr streng gezeichnetes Simenmuster, alle drei Stücke aus Athen.

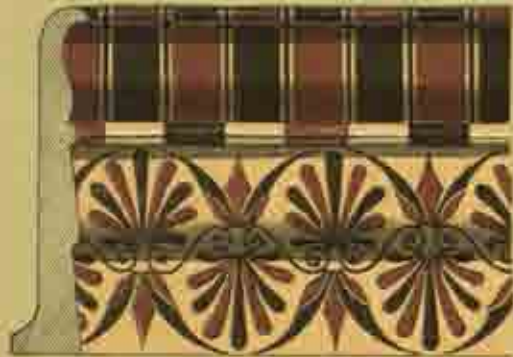
<sup>1)</sup> Ausführlicher handelt hierüber das 41. Programm zum Winckelmannsfeste d. archäol. Ges. zu Berlin, dem auch die angeführten Beispiele entlehnt sind.







1. Lorbeerzweig (Athen)



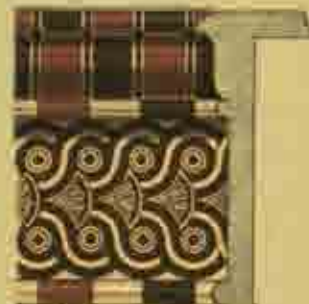
2. Säulen (Sofina)



3. Säulenkapitel (Athen)



4. Metheora von Geloerschachtel (Olympia)



5. Verkleidungsstück (Sofina)



6. Verkleidungsstück (Sofina)



7. Säulen (Sofina)



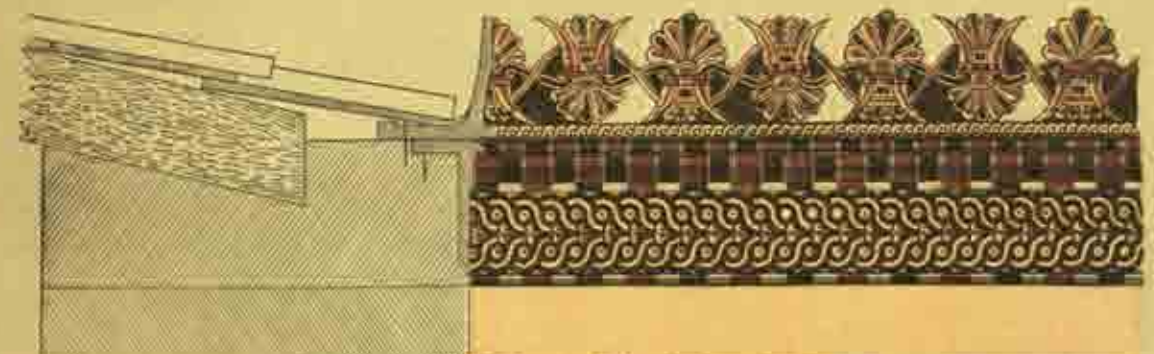
8. Säulen (Athen)



9. Säulen und Verkleidungsstück der Traufe (Geloerschachtel, Olympia)



10. Metheora von Geloerschachtel



11. Bekrönung und Verkleidung am Giebel des Tempels C (Sofina)





Die Farbenskala der Terrakotten ist schon wegen des Herstellungsprozesses eine beschränkte: Braunschwarz, Schwarz, Rot und gelbliches Rot, endlich ein helles und bräunliches Gelb. Andre Farben, wie sie sich u. a. in Pompeji auf Thonstücken finden, z. B. Blau, sind auf einen die Oberfläche deckenden Stucküberzug gemalt. Der Marmor und Kalkstein erlauben natürlich die Anwendung von weit mehr Farben — es findet sich namentlich noch Grün vertreten —, weisen aber im übrigen, was die Färbung betrifft, dieselben verschiedenen Gattungen auf wie die Terrakotten. So wird die Art der Bemalung und Farbenzusammenstellung geradezu zu einem chronologischen Anhaltspunkte. Statt des Schwarz tritt bei der Malerei auf Stein, wie es scheint, durchweg das Blau auf. Am Zeustempel zu Olympia standen die Anthemienmuster und Mäander der Sima hell (vergoldet?) auf blauem Grunde. Es entspricht dies der oben erwähnten dritten Gattung der Bemalung von Terrakotta. Beispiele der zweiten Kategorie bieten mehrere Marmor- und Kalksteinsamen in Athen, Agrigent und Selinus. Hier waren also die Ornamente dunkelfarbig, z. B. blau und rot, alternierend auf hellem Grunde. Den Ausgang dieser stilistischen Entwicklung bilden bei den Terrakotten sowohl wie bei den Kunstformen in Stein die mehr und mehr plastischen Bildungen der nachklassischen griechischen (schon vom Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. an) und hellenistischen Kunst, in welcher die Farbe allmählich zurücktritt und nur etwa noch auf die Bemalung eines Kymation, eines Mäander und anderer kleiner Details sich beschränkt.

Wir stehen am Schlusse unserer Ausführungen, da weitere Einzelheiten eher verwirren, als das vorderhand nur lückenhafte Gesamtergebnis klären könnten. Gerade in jüngster Zeit hat die Frage der antiken Polychromie bei allen Freunden der Altertumswissenschaft, Künstlern wie Gelehrten, wieder das lebhafteste Interesse erweckt. Hoffen wir, daß unsere Anschauungen davon bald durch glückliche Funde — dem nur solche können uns weiterhelfen — ergänzt und bereichert werden. Das Bild freilich, das wir daraus gewinnen möchten, wird wohl dauernd ein unvollständiges bleiben, die farbige Gesamterscheinung eines griechischen Tempels in südlicher Sonne, inmitten seiner Umgebung, im Schmucke seiner Akroterien, Opfer- und Weihgaben und der übrigen uns unbekannten künstlerischen Zuthaten werden wir immer nur ahnen können. [R. Borrmann]

### B. Polychromie der Bildwerke.

Wie fremdartig es unserm an farblose Marmorbildwerke gewöhnten Geschmack auch erscheinen mag: nichts steht fester als die Thatsache, daß die Skulpturen des klassischen Altertums bemalt waren. Die antiken Bildwerke, die in der Zeit der Renaissance zu

tage kamen, hatten durch den tausendjährigen Schlummer im Erdboden alle Farbe verloren, etwaige geringfügige Spuren blieben unbeachtet, und so bildete sich das Vorurteil, daß die Griechen, um die Form recht rein zu Gesicht zu bringen, die Farbe verschmälzt hätten. Wir wissen jetzt, daß Form und Farbe den Griechen untrennbar war und sein mußte, ja daß die Farbe eine viel wichtigere Rolle gespielt hat, als noch vor kurzem angenommen ward. Die ältesten Bewohner des Landes empfingen die maßgebenden Einflüsse vom farbenfrohen Osten. Verkleidung mit buntfarbigen Steinen, mit verschiedenartigen glänzenden Metallen war beliebt. Die alten Götterbilder waren großenteils ursprünglich holzgeschnitzt und natürlich buntbemalt oder mit buntfarbigen Stoffen umkleidet, bemalt waren die uralten Idole, die Tier- und Menschenfiguren aus gebranntem Thon, und Marmorfiguren sollte man weiß gelassen haben?

Die Transparenz des Marmors ermöglicht lebenswarme Wiedergabe der Haut. Dieser einzigartige Vorzug des kostbaren Materials ward durch beizendes und lasierendes Verfahren bei Auftrag des färbenden Stoffes gesichert und gesteigert (Tren). Schon Quatremère de Quincy, einer der ersten, die für Polychromie mit Überzeugung eintraten, hat 1815 die Unmöglichkeit betont, daß inmitten energisch farbig gestimmter Architektur die Bildwerke hätten weiß bleiben können. Und wenn die Thonfiguren schon frühzeitig und durch die ganze Blütezeit der griechischen Kunst hindurch mit einem weißen Kreidegrund überzogen und auf diesen erst die bunten Farben aufgemalt wurden, so erscheint die Vermutung nicht unberechtigt, daß sie auf solche Weise erst künstlich gewissermaßen zu weißen Marmorstatuen gemacht werden sollten, daß demnach auch diese eine ähnliche Bemalung gezeigt haben müssen.

Es fehlt auch nicht an litterarischen Zeugnissen. So spricht Plato (Rep. IV, 420C) von χρᾶειν ἄνδρα, bei Plutarch (glor. Athen. VI, 348F) werden neben ἀγαυίτων ἐγκραταί (Wachstränker) und χρῶνται (Vergolder) auch βαφεῖς (Bemaler) genannt. Auch von bemalten Reliefs (ὑπανοί τόποι) ist die Rede, einzelne Statuentheile werden zuweilen mit bestimmten Farben bezeichnet. Am wichtigsten ist die ausdrückliche Bemerkung des Plin. 35, 135 über das Verhältnis des berühmten Malers Nikias zu Praxiteles: *hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat*. Den höchsten Reiz seiner Bildwerke fand also ein Praxiteles in einer von Künstlerhand ausgeführten Bemalung. Nur ein bedeutender Meister konnte der schwierigen Aufgabe völlig gerecht werden, und wenn der stolze, fürstlich reiche Nikias sich herbeiliess, eine Statue zu bemalen, so mußte ihm die Aufgabe als eine wichtige



und ehrenvolle erscheinen. Wie weit die Färbung sich erstreckt hat, wissen wir freilich nicht, der Ausdruck *circumlitio* scheint auf eine gewisse Beschränkung hinzudeuten, vielleicht ist damit gemeint, daß nicht die großen Flächen, sondern nur Ränder, Saume, bestimmte Einzelheiten Farbe erhalten haben. An der einzigen Praxitelischen Statue, die wir besitzen, am Hermes aus Olympia, zeigten die Sandalenbänder noch Spuren von rot und gold. Ein pompejanisches Bildchen (Heibig N. 1443; Abb. 1495, nach Mus. Borb. VII, 3) führt uns nach Treus gewiß

die Farbengebung besonders ausgedehnt, kräftige satte Farben bevorzugt zu sein. In der Folgezeit waren lichtere Töne, rosa, hellblau und besonders gern gold benutzt. Natürlich ist die Farbenskala nach und nach bedeutend reicher geworden. Aber der Geschmack wechselte nicht nur im Laufe der Zeit, er war auch je nach den Gegenden und ihrer Bevölkerung verschieden. Die grellbunte Färbung der Reliefs an den etruskischen Aschenkisten hätte zu gleicher Zeit in Griechenland schwerlich Liebhaber gefunden. Endlich ist zweifellos auch je nach der

Bestimmung der Skulpturen verschieden verfahren. Es war nicht gleichgültig, ob eine Statue für sich wirken oder den Teil eines größeren Ganzen bilden sollte. Und selbst im ersteren Falle ist wenigstens bei größeren Bildwerken sicherlich auch der beabsichtigte Ort der Aufstellung mit in Betracht gezogen. — Auch das ist bemerkenswert, wie oft und besonders in älterer Zeit der Bildhauer mit der Bemalung gerechnet hat. An den olympischen Skulpturen erscheinen manche Köpfe ohne Haar; Bemalung sollte es zu Gesicht bringen. Man sieht den Schmuck nicht, welchen Hegeso auf dem bekannten Grabrelief aus dem Kästchen nimmt, das die Dienerin ihr reicht: er war gemalt. Vgl. die Bemerkungen von Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildwerke (Berlin 1895) zu N. 20, 21, 34, 37, 45, 46, 91, 99 u. a. f. und oben S. 854 u. 866 f. Mit Recht weist L. Mitchell, history of anc. sculpt. 190 auf das stilistische Feingefühl hin, das die entwickelte griechische Kunst gerade



1496. Malerin vor einer Bildskala.

richtiger Erklärung in das Atelier einer Malerin, die beschäftigt ist, eine bärtige Hermes nach einer am Boden vor ihr stehenden Farbenskizze zu bemalen. Sie scheint zu prüfen, während sie den Pinsel dem Farbenkasten nähert, ob die eben aufgetragenen Farben auch die gewünschte Wirkung hervorrufen. Aufmerksam schauen die Besucherinnen ihrer Arbeit zu.

Wie solche Werke nach ihrer Vollendung ausgesehen haben, werden wir bestenfalls nur hie und da ahnen können. Es sind jetzt aus allen Perioden genug Bildwerke mit Farbspuren vorhanden, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß Bemalung bis weit in die Kaiserzeit hinein kaum je ganz gefehlt hat, zu verschiedenen Zeiten aber verschieden behandelt worden ist. Man hat bemerkt, in älterer Zeit schiene

rade dadurch bekunde, daß sie kleinere Verzierungen wie Halsketten, Ohrringe, verzierte Gewandäume u. dergl. nicht in Marmor ausgeführt, sondern der Malerei überlassen habe.

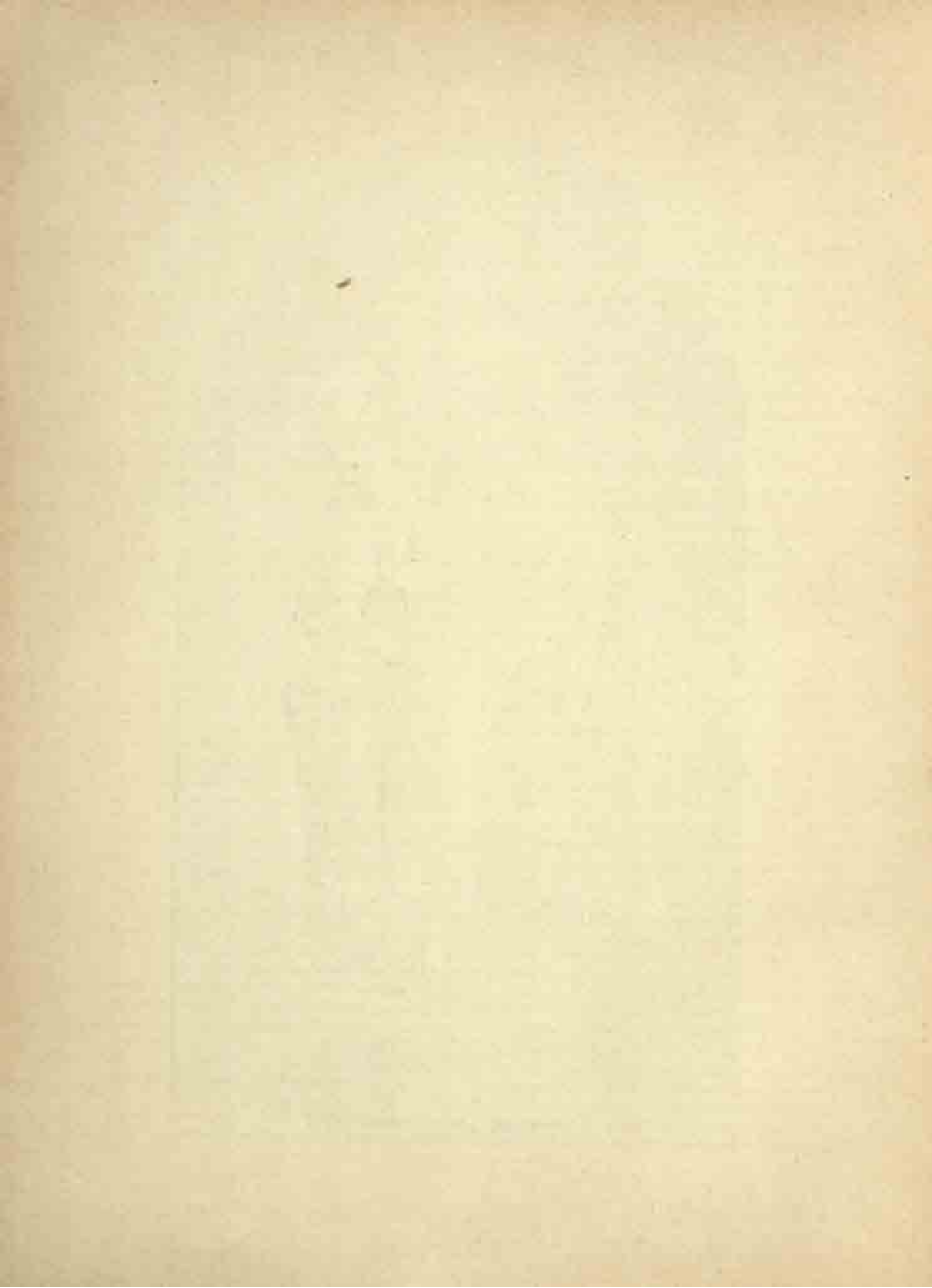
Naturgemäß hat sich die Bemalung nirgends so gut erhalten, wie bei den in Pompeji ausgegrabenen Bildwerken und besonders denen, die den letzten Jahrzehnten der Stadt angehören. Das Neapler Museum bietet deren eine reiche Auswahl. Besonders lebhaft erscheint die Färbung noch an einer Aphroditestatnette, die unsere Abb. 1496<sup>1)</sup> (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 7) möglichst genau wiederzugeben sucht. Manche lichteren Farben haben sich freilich auch

<sup>1)</sup> Abb. 1496 befindet sich auf Taf. XLVII.





1496 Remalte Statuette der Aphrodite aus Pompeji. (Zu Seite 1344.)





hier fast ganz verflüchtigt und so bleibt der jetzige Eindruck der Bemalung weit hinter dem vom Künstler gewollten zurück. Der Mantel der Göttin war auf der Innenseite himmelblau, ein breiter rosa Saum, der jetzt bis auf wenige Spuren verschwunden ist, bedeckte die meisten jetzt weiß erscheinenden Flächen. Rot war vermutlich auch das Band in ihrem Haar, und ebenso müssen wir uns Sandalen, Sandalenbänder und Basis bemalt denken. Nur eine Frage, und gerade die, welche uns besonders interessiert, bleibt noch unerledigt: wie stand es mit der Behandlung der nackten Teile? Jetzt erscheinen sie sowohl an der Göttin wie an dem Idol, auf das sie sich stützt, völlig weiß, nur in der Nabelhöhle findet sich eine kleine Spur von rot und das gleiche ward an den Nasenlöchern bemerkt. Dillthey, Arch. Ztg. 1881 S. 134 und Blümner, Technologie III, 202 schließen daraus, »dass die nackten Teile einschließlich des Gesichts mit einem durchgängigen Farbüberzug versehen waren«; Overbeck, Pompeji \*535 n. Anm. 207 hält die Schlussfolgerung für gewagt angesichts der Thatsache, dass trotz der trefflichen Farbenerhaltung die Statuette auch nicht die geringste Farbspur am Fleische zeige, und dasselbe bei den meisten, wenn nicht allen polychromen Skulpturen von Pompeji wiederkehre. Sollte sich die Richtigkeit dieser von Overbeck behaupteten Thatsache herausstellen — es fehlt bisher an einer eingehenden Untersuchung darüber —, so wäre damit eine sichere Entscheidung der ganzen Streitfrage doch nicht gewonnen. Was in der Kaiserzeit, was in Pompeji üblich war, braucht nicht für das ganze Altertum gegolten zu haben.

In der älteren Zeit scheint das Fleisch gewöhnlich keine bunte Farbe erhalten zu haben (vgl. Mittl. Ath. Inst. IV, 39; V, 21, 3), das steht z. B. fest für die aginetischen Giebelgruppen (Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse ant. Bildw. S. 34), doch findet sich vereinzelt auch Bemalung, wie auf dem Votivrelief bei Friedrichs-Wolters N. 117. Sicher bemalt waren die nackten Teile der Figuren auf den Reliefs vom Mausoleum. Es wird weiteren Beobachtungen vorbehalten bleiben müssen, für die Behandlung des Nackten in den verschiedenen Zeiten sichere Fingerzeige zu gewinnen. Dürfen wir die Thonfiguren als Zeugen brauchen, und ich bin überzeugt, wir sind dazu berechtigt, so ist für das 4. Jahrhundert und die Folgezeit eine feine, der Fleischfarbe annähernd ähnliche Färbung des Fleisches unzweifelhaft.

Die Augen sind sicher bis in die spätere Kaiserzeit, wo man durch plastische Ausführung einen Ersatz suchte, nie ohne Farbe geblieben. Was bei den Bronzefiguren Regel war, Einsetzung der Augen aus besonderer Masse, findet sich bei Marmorwerken verhältnismäßig selten. Bei unserer Statuette fällt die schwarze Zeichnung von Lid und Wimpern auf. Dem gleichen, unserm Geschmack wenig zusagenden

Verfahren begegnen wir bei vielen gleichzeitigen Figuren aus Pompeji, es muß damals besonders beliebt gewesen sein. Früher malte man die Iris gern rötlich braun, während das Weiß im Auge hellblau gefärbt ward. Das scheint auch bei den tanagraischen Thonfiguren die Regel gewesen zu sein. Ob die Lippen, was an sich wahrscheinlich ist, immer bemalt waren, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

Bleibt die Färbung der nackten Teile in den verschiedenen Zeiten eine noch nicht völlig erledigte Frage, so kann darüber kein Zweifel obwalten, daß alle Bildwerke ohne Ausnahme eine Beizung erfahren, in römischer Zeit durch Einreiben mit flüssigem, etwas mit Öl versetztem Wachs. Dadurch ward der grelle Ton des Materials gemildert und eine gewisse Weiche und Ähnlichkeit mit der menschlichen Epidermis hervorgerufen, ohne daß das feine Korn des Marmors darunter litt. Die Hauptstelle über dies *χρυσωσις* genannte Verfahren ist Vitruv. VII, 9.

Schließlich mag noch daran erinnert werden, daß in älterer Zeit Zuthaten von Metall durchaus üblich waren; besonders reich sind die aginetischen Giebelfiguren damit ausgestattet, und noch an dem Parthenonfries sind Kränze, Zügel u. dergl. bald in Metall ausgeführt, bald durch Farbe wiedergegeben. Erst der Kaiserzeit dagegen war es vorbehalten — vereinzelt mag es schon früher vorgekommen sein —, die Bemalung der Gewänder dadurch zu ersetzen, daß man den nackten Teilen der Figuren Kleider aus Bronze (so an dem bekannten Antinous Braschi im Vatican. Friedrichs-Wolters N. 1660), oder aus buntfarbigen kostbaren Steinarten umlegte und ansetzte.

Litteratur: Hauptsächlich Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen? (Berlin 1884). Blümner, Technologie u. Terminologie der Gewerbe u. Künste III, 200 ff. (Leipzig 1884), wo auch die frühere Litteratur angegeben ist. Zuletzt Th. Alt, Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike (Berlin 1886). [v. B.]

**Polykleitos.** I. Der berühmte Bildhauer, welcher zugleich Architekt und Toreut (Ziseleur und Graveur) war. Als sein Vaterland wird bald Sikyon, bald Argos genannt; jedenfalls hatte er seinen dauernden Aufenthalt in Argos, woselbst er bei Ageladas (vgl. oben S. 331) in die Lehre ging und später als der hervorragendste Meister eine bedeutende Schule hinterließ. Aus mehreren neuerdings in Olympia gefundenen Inschriften haben Einige nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermutet, daß sein Vater Patrokles hieß und daß die berühmten Künstler Daidalos (s. oben S. 404) und Nankydes (s. oben S. 1007) zu ihm in verwandtschaftlichem Verhältnisse standen. Mit Hereinziehung des jüngeren Polykleitos würde sich dann eine ansehnliche Familie großer Künstler zusammenfinden. Indessen sind die Beweise nicht



genügend, die Kombinationen noch nicht spruchreif. Vgl. die Ausführungen bei Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer S. XX zu N 86. Die Hauptepoche von Polykleitos' Tätigkeit wird am genauesten dadurch bestimmt, daß er den Tempel der Hera zu Argos, welcher im Jahre 423 v. Chr. abbrannte, wieder aufgebaut und mit einem hochberühmten Bilde der Göttin geschmückt hat. Da er übrigens mehrfach Zeitgenosse des Pheidias heißt, dem er als Vertreter der peloponnesischen Kunstströmung gegenüber und zur Seite gestellt wird, so läßt sich annehmen, daß jener Bau und das Herabild seinem reiferen Alter angehört. Sonst ist von dem Verlaufe seines Lebens nichts bekannt.

Unter Polykleitos' Werken wird von Götterbildern neben dem Kultbilde der Hera unabzweifelnd nur ein Hermes genannt; von Heroen finden sich Herakles (zweimal) und eine Amazone; zahlreich dagegen sind die Statuen von olympischen Siegern, unter denen einige von hervorragender Meisterschaft einen typischen und geisthaften Charakter erhielten. Diese Werke waren, mit Ausnahme der Hera, sämtlich von Erz und stehen schon hierdurch in einem bestimmten Gegensatz zu denen des Pheidias, der zum größten Teile Marmorbilder schuf. Zugleich aber wird schon aus der Wahl der Stoffe klar, daß Polykleitos' Richtung nicht sowohl auf das Erhabene und Ideale im gebräuchlichen Sinne dieses Wortes ging, wie es bei Pheidias ersichtlich ist, als sich in den realen Kreisen des Menschenlebens hielt; und die überlieferten Kunsturteile bezeugen mit Übereinstimmung, daß des Künstlers Bestreben dahin zielte, aus der Natur und Wirklichkeit heraus zum vollkommensten Ebenmaß aller Körperteile, zur harmonischen Erscheinung eines durchgebildeten Mustermenschen zu gelangen. Von dem göttlichen Funken, der das Genie entzündet, ist in jenen Aussprüchen über Polykleitos nirgends die Rede, er suchte keine überirdischen Gebilde seiner Phantasie zu verkörpern. Dagegen wird die größte Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in seinen Arbeiten stets rühmend erwähnt. Namentlich schreibt Quintilian seinen Gestalten »sorgfältigste Ausarbeitung und würdigen Anstand (*diligentia ac decor*) zu, doch fehle ihnen das Imponierende (*pondus*); denn er habe zwar durch jene Würde die menschliche Gestalt über die gemeine Wirklichkeit erhoben, aber an die Höhe der Götter reiche er nicht; auch solle er die Darstellung des reiferen Alters gemieden und sich nicht über glatte Wangen hinausgewagt haben« (Quintil. XII, 10, 7: *diligentia ac decor in Polyketo supra ceteros, cui quinquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant, nam et humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non exemplasse decorum auctoritatem videtur; quin aetatem quoque graviores dicitur refugisse nihil ausus ultra laevis genas*). Wenn gleich die pointierte Fassung des

letzten Satzes an tieferer Kennerschaft des Beurteilers zweifeln läßt, so liegt doch ein redender Beweis für Polykleitos' Eigentümlichkeit darin, daß er selbst eine Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers verfaßte, worin er einen Kanon, eine bindende Norm für die Künstler niederzulegen meinte, worin ohne Zweifel für ihn selbst also das Zentrum seiner Erkenntnis enthalten war. Eine solche Grammatik für Bildhauer zu schreiben konnte einem Pheidias nicht einfallen; höchst bezeichnend aber ist für Polykleitos, daß in dieser Schrift der Ausspruch vorkam, die größte Schwierigkeit für den Künstler beginne dann, wenn »der Thon unter den Nagel komme« (Plat. *profect. in virt.* 17: *ὅς ἐστι χαλεπώτατον αὐτὸν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχά οἱ πηλὸς ἀφίκηται* und Quaest. conviv. II, 3, 2: *χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται*). Der Sinn der vielbesprochenen Worte kann wohl nur dieser sein, daß der sorgfältige Bildner das nasse Thonmodell zuletzt durch Überführen der Finger und Gebrauch der Nägel (anstatt des Modelliersteckens) zur höchsten und feinsten Vollendung zu bringen suche und das Tastgefühl als Probe derselben anzusehen habe, während der gewöhnliche Handwerkskünstler jener Zeit die letzte Feile wohl meist erst nach dem Guß an die Erzfigur legte und nur mit dem Rasper besorgte. Aus dieser äußerlichen Vollendung in der Formgebung im kleinsten konnte gerade bei dem scharf beobachtenden Griechenvolke dem Polykleitos ein solcher Ruhm erwachsen, daß schon Sokrates ihn als populäres Muster des Menschenbildners nennt (Xenoph. *Memor.* I, 4, 3: *ἐν ἀνθρώπων τοιαύτῳ*), nicht den mehr aristokratischen Pheidias, und daß er in zahlreichen Stellen der späteren Schriftsteller mit den anderen größten Künstlern gleichgestellt wird. Vollkommen hierzu stimmt auch, daß gerade er nach Plinius den Erzguß zur Vollendung gebracht und die von Pheidias angebahnte Kunst des Ziselierens vollends ausgebildet hat (34, 56: *hic consummasse hanc scientiam [artis fundendi] indicatur et toreuticen sic erudisse ut Pheidias aperuisse*). Der Gegensatz des Idealismus und Realismus, welcher hiernach in Pheidias und Polykleitos verkörpert zu sein scheint, hat seinen kräftigsten Ausdruck in dem Ausspruche Varros gefunden, daß Polykleitos' Statuen »vierschrotig und fast alle nach einer Schablone gefertigt« seien. (Plin. 34, 56: *quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplum*.) Das Wort *quadrata* ist hier dem griechischen τετραγώνια nachgebildet und bezeichnet ebenso wie jenes bei körperlichen Dingen das mehr Eckige, als glatt Gerundete, in geistiger Eigenschaft eine gewisse vierschrotige Derbheit, wie sie dem dorischen Stamme, also gerade den Peloponnesiern, am ehesten zukommt, den grundehrlichen, aber etwas schwerfälligen Biedermann. Gemeint ist also die gewissermaßen vierkantige Form des Rumpfes, welche ein »stäm-



migese Ansehen gibt und die quadratische Gesichtsform, welche bei flachem, wenig gewölbtem Schädel mit einer breiten und niederen Stirn breite Backenknochen und ein stumpfes, breit vortretendes Kinn verbindet, wogegen die sanfte Rundung eines ovalen attischen Antlitzes bedeutsam absteicht. (Man vergleiche Philostr. Heroie. p. 673: *τετραγωνος ἡ ἰδέα τῆς μύτης* und p. 715: *τὴν βίνα τετραγώνων ὄσσαν καὶ εὐ βεβηκυῖαν*. Plat. Protag. 339: *νοῦ τετραγώνος*. Cels. II, 1: *corpus autem habilissimum quadratum est, neque gracile neque obesum*, also mittlere Kräftigkeit. Suet. Vespas. 20: *statura fuit quadrata, compactis firmisque membris*.) Wenn aber Polykleitos' Figuren (in übertriebenem Tadel) fast alle nach einer und derselben Schablone gefertigt erschienen (*ad exemplum, κατὰ τὸ παδείγμα*)<sup>1)</sup>, so erklärt sich dies aus dem gewissenhaften unnatürlichen Festhalten an jenem Kanon, dem selbstgefertigten Regelbuche über die Proportionen, wegen deren strikter Durchführung man besonders eine Figur des Meisters zu beloben und als Musterbild hinzustellen pflegte. Es war dies ein speertragender Jüngling (Doryphoros), wie Plinius sagt »schon im Wachstum näher dem Manne, den die Künstler das Modell nennen, weil sie die Maße an ihm abnehmen, wie aus dem Buche, und Polykleitos allein hat damit in einem Werke der Kunst gewissermaßen ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen«. (Plin. 34, 55: *idem et doryphorum viriliter puerum [et] quoniam canones artifices vocant linamenta artis ex eo petentes veluti a lege quidam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur*.) Diese gefeierte Statue nun hat man, wie sich immer mehr herausstellt, mit vollem Recht wieder erkannt in einigen abgeschwächten Marmorkopien späterer Jahrhunderte, unter denen eine in Neapel befindliche (Abb. 1497, nach Photographie) am besten erhalten ist. Friederichs, der diese jetzt allgemein gebilligte Vermutung zuerst aufgestellt hat,

<sup>1)</sup> Andre übersetzen: »nach dem Modelle«, also ohne idealisierende Vervollkommenung der sichtbaren Natur, was für gewisse Verhältnisse auf dasselbe hinausläuft.



1497. Der Speerträger von Polyklet.

Beschreibung (Verz. II, IV, 3, 5) »von höchster Anmut, in jungfräulicher Haltung und Kleidung, die mit erhobenen Händen Körbe mit heiligen Geräten auf den Köpfen festhielten«, haben wir uns als Dienerinnen der Hera in Argos und etwa in der Art der Jungfrauen am Erechtheion (s. oben S. 490 mit Abb. 535) und ähnlicher Figuren vorzustellen. Eine Gruppe von zwei würfelspielenden Knaben (*δορυπαλῶντες*), die sich später im Palaste des Kaisers Titus zu Rom befand und von der großen Menge als das vollendetste Werk gepriesen wurde (*hoc opere unum absolutius plerique iudicant*, Plin. 34, 55; zum Gegenstande vgl. oben S. 143 Abb. 156), ist vielleicht ihres genrehaften Gegenstandes wegen eher dem jüngeren Polykleitos zuzuschreiben (s. unten S. 1354). Aus dem Kreise heroischer Darstellungen hören wir nur kurz von einem Herakles als Hydratöter und einem andern, welcher die Waffen ergriff; beide sind als jugendliche Heldengestalten zu denken, ohne jenes spätere Übermaß von Gliederentwicklung, wenigstens kein positives Zeugnis dafür vorliegt. — Einer Schwierigkeit entgegengesetzter Art, nämlich der Verlegenheit in der Wahl aus vorhandenen Denkmälern, begegnen wir bei der Bestimmung der berühmten Amazonenstatue des Künstlers. Nach einer bei Plinius aufbewahrten Anekdote kam es einst zum förmlichen Wettstreit zwischen den berühmtesten Künstlern, obwohl sie verschiedenen Zeitaltern angehörten. Um nämlich für den Tempel der ephesischen Artemis eine Amazone als Weihgeschenk darzubringen, wollte man durch die konkurrierenden Künstler, welche anwesend waren, selbst die preiswürdigste durch Abstimmung auswählen lassen. Der Kunstgriff gelang, insofern ein jeder natürlich seine eigne für die vorzüglichste ansprach, als das zweitbeste Werk aber von allen das des Polykleitos genannt wurde. Den nächsten Platz erhielt dann Pheidias, den dritten Kresilas aus Kydonia, den vierten Phradmon. (So mit Berichtigung eines bei Plinius 34, 53 unzweifelhaft untergelaufenen Versehens.) Das in dieser Erzählung enthaltene ästhetische Kunsturteil zu verstehen und nachzuprüfen, erschwert uns diesmal nicht nur der Mangel an Nachrichten über die Auffassung und Haltung jeder einzelnen Statue, sondern zugleich auch bei aller Fülle des Materials die Feststellung und Deutung der erhaltenen Stücke. Denn von der Statue des Pheidias erfahren wir beiläufig nur, daß sie sich auf einen Speer stützte, daß ihr Nacken sehr schön und ihr Mund besonders lieblich geformt war (Lucian. *imag.* 4: τὴν Ἀμαζόνα τὴν ἐπὶ τῷ δουρὶ τὴν δορυτὴν — ὁμοῦτος δουρὶν — καὶ τὸν ἀόχυνον); die des Kresilas war verwundet (Plin. 34, 75); und endlich hatte auch Strongyllon eine Amazone gemacht, welche von der Schönheit ihrer Beine einen Beinamen führte (*εὐκνήμιος*).

Nun aber besitzen wir in mehr als einem Dutzend erhaltener Amazonenstatuen, welche als römische Kopien griechischer Arbeiten der Blütezeit anzusehen sind, nur drei im ganzen so wenig von einander unterschiedene Typen, daß die Zuteilung der einzelnen an bestimmte unter den oben genannten Künstlern bis in die neueste Zeit schwankt und von einem Wettstreit schon wegen der äußeren Gleichartigkeit des Motivs so wenig die Rede sein kann, daß im Gegenteil eher eine Abhängigkeit der verschiedenen Künstler von einander stattgefunden zu haben scheint. (Man vergleiche für das Folgende die umfassende kritische Behandlung von Michaelis im Jahrbuch des deutschen archäol. Instituts I, 14 bis 47, der sich vorzugsweise auf Klügmann im Rhein. Mus. 1866 XXI, 321 ff. stützt.)

Indem wir auf Taf. XLVIII die Musterexemplare der drei Typen neben einander stellen, nämlich in Abb. 1500 (nach Mon. Inst. IX, 12) die Amazone in Berlin, welche beide Brüste entblößt hat, in Abb. 1501 (nach Photographie) die des Sosikles (eines Kopisten) im Capitol zu Rom, mit entblößter rechter Brust und Mäntelchen, und in Abb. 1502 (nach Photographie) die Matteische im Vatican, mit entblößter linker Brust, so bemerken wir zunächst die Gleichartigkeit der Bekleidung mit dem einfachen gefürzten und stark aufgeschürzten Wollenchiton, welchem nur bei der capitolinischen noch ein kurzes, den Rücken deckendes Mäntelchen (*Chlamys*) beigelegt ist, ferner aber das Motiv des zurückgesetzten linken (bei Sosikles rechten) Fußes, worin jene schon erwähnte Eigentümlichkeit der Polykletischen Statuen in auffälliger Weise wiederkehrt. Hinsichtlich des

Darstellungsmotivs steht fest, daß die capitolinische mit schmerzlich gesenktem Haupte eine (in der Photographie nicht sichtbar gewordene) Wunde unterhalb der rechten Brust betrachtet, indem sie mit der linken Hand das Gewand wegzieht. Der ergänzte rechte Arm war jedoch nicht klagend erhoben, vielmehr auf eine Lanze gestützt, wie eine Pariser Gemme (Abb. 1503, nach Klügmann, Die Amazonen in attischer Litteratur und Kunst, Vignette an S. 1) zeigt. Auffallender ist die Haltung der Berliner Statue, deren Arme nebst dem Pfeiler nach Anleitung von Repliken sicher richtig ergänzt sind: sie hat ermattet und trauernd den rechten Arm über den Kopf gelegt (vgl. dazu oben S. 100 Abb. 105), obgleich die unter der rechten Brust befindliche Wunde, aus der das



1501. Amazone.







1499 Polykleitos Herakles. (Zu Seite 1349.)



1500 Amazone in Berlin. (Zu Seite 1350.)

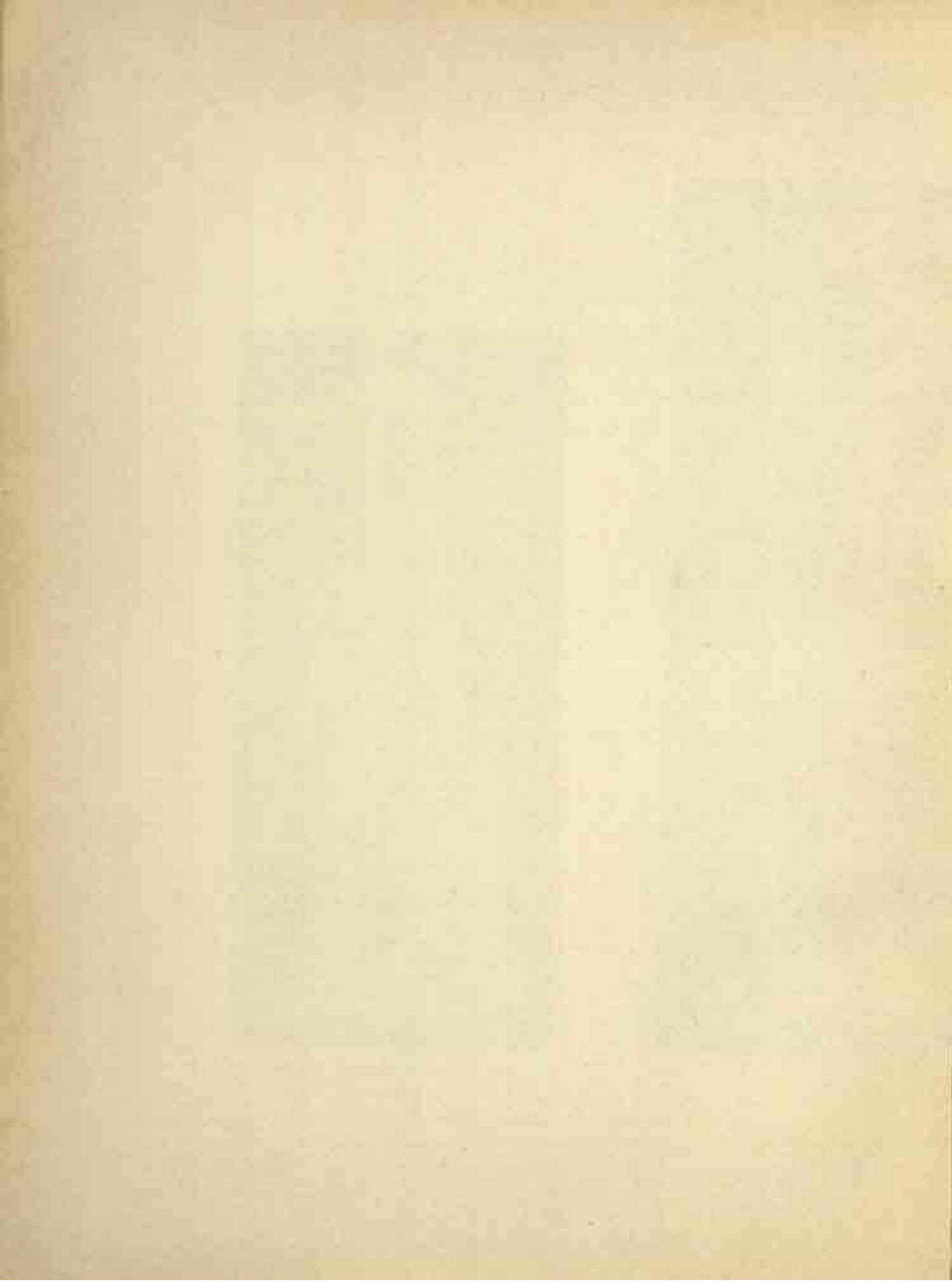


1501 Amazone des Sosikles im Capitol. (Zu Seite 1350.)



1502 Miletische Amazone im Vatican. (Zu Seite 1350.)





Blut tropft, solcher Haltung widerstrebt, indem die Spannung den Schmerz bedeutend steigern muß. Indessen scheint nach der Übereinstimmung aller Repliken der Künstler wirklich sich über diese pathologische Beobachtung hinweggesetzt zu haben; es hat nicht etwa an dem Original von Bronze, wie man angenommen hat, die Wunde gefehlt —, wodurch doch das ganze Motiv unklar werden würde. Die Meinung einiger, daß an der Bronze anstatt des Pfeilers eine Streitaxt gestanden habe, auf welche sich die Amazone mit der Hand stützte, ist schwach begründet. Einer Umwandlung aber bedarf sicher die dritte Figur, aus Villa Mattei, deren Ergänzung mit dem wunderbar gehaltenen Bogen falsch ist. Nach einer Florentiner Gemme nämlich (Abb. 1504,



1504. Springende Amazone.

nach Müller, Denkm. I Taf. 31, 138 b), welche früher mit Unrecht verdächtigt war, hielt sie mit beiden Händen eine Springtange oder einen als solche dienenden Speer (vgl. Homer B 814: πολυκαρβήμιον Μυρίνη), mit welchem sie sich zum Sprunge anschickte, während der Bogen, wie auch Spuren an den Repliken beweisen, nach altem Brauche zur Seite neben dem Köcher befestigt war. Wichtig ist ferner, daß außer beiden Armen und andern kleineren Teilen, die ergänzt sind, der Kopf nicht zur Statue gehört, sondern von einer Replik des capitolinischen Typus entnommen ist. Dagegen an der entsprechenden Statue in Petworth in England, der einzigen, deren Kopf erhalten ist (eine gute Abbildung davon gibt es noch nicht), läßt sich (nach Michaelis) schon in dem energischen Ausdruck des Gesichts, an dem geraden, sicheren Blick des Auges und dem geschlossenen Munde wahrnehmen, daß die Amazone nicht als Verwundete, sondern im Augenblick angespannter Kraftanstrengung dargestellt war. Wenn man nach Anleitung der Gemme den Baumstamm nebst dem Helme (Stützen und Zusätze für den Marmor weg-

denkt, so ergibt sich das Motiv der zum Sprunge mit der Lanze sich bereitenden Amazone (nach Ovid. Met. 8, 366: *sumit posita conamen ab hasta*) in voller Klarheit, wie dies Michaelis ausführt, indem er mit Recht auf den Diskuswerfer (s. oben S. 458 Abb. 503) verweist. Indem die rechte Hand den Speer möglichst hoch faßt, wird die rechte Körperseite emporgerückt, während die linke Schulter sich senkt und die linke Hand den gleitenden Schaft noch nicht fest gepackt hat. Hat der Stab erst den geeigneten Platz gefunden, so wird der linke Fuß zurücktreten, damit aber beim Sprunge der Chiton nicht, wie so oft am Fries von Phigalia (vgl. oben Abb. 1472, 1475 und am Mausoleum, Abb. 971, 972), sich stramme und das freie Auseinandertreten der Beine hindere, ist er am linken Schenkel gefüpft und unter den Gürtel geschoben, ebenso wie die Lösung des Chitons auf der gesenkten linken Schulter aus dem Bedürfnis hervorgegangen ist, dem Arm völlig freie Bewegung zu verstatten.

Was nun den Kunstcharakter dieser drei Typen anlangt, so nähert sich die Berliner Amazone (Abb. 1500) in Körperbau und Kopfbildung so sehr dem Doryphoros, daß sie schon dessen Schwester genannt worden ist, wir dürfen in den gedrungeneren, kräftigeren Formen des von aller Zartheit entfernten Mannweibes, in dem festen und eckigen Kopfe, dessen Gesicht nur andeutend seelischen Ausdruck trägt, getrost ein Werk des Polykleitos sehen, wie zuerst Klügmann ausgesprochen hat (Rhein. Mus. XXI (1866), 327 ff.). Abgesehen von dem Lieblingsmotiv des zurückgesetzten Fußes, der starken Entblößung beider Brüste, der zierlichen Regelmäßigkeit der Gewandfaltung findet diese Hypothese starke Unterstützung in dem Umstande, daß von zwei als Seitenstücken gearbeiteten Bronzebüsten aus Herkulaneum die eine den Doryphoros wiedergibt, die andre eine der Berliner vollkommen entsprechende Amazone, bei der namentlich die rillenartige Behandlung des vollen, von den Schläfen zurückgestrichenen Haarwuchses charakteristisch ist. Unter der breiten offenen Brust zeigt sich in der symmetrischen Anordnung des Gewandes noch ein Rest archaischer Strenge; übrigens ist die Figur möglichst entblößt, und während auf dem Fries von Phigalia (s. oben S. 1323 mit Abb. 1472 bis 1475) fast alle Amazonen unter dem geschlossenen Chiton noch lange bis zum Knie reichende Stiefeln tragen, ist hier, der bloß andeutenden Weise der Griechen gemäß, nur ein verzierter Riemen an der linken Ferse zur Befestigung des Spornes geblieben. — Die capitolinische Amazone ist etwas weiblicher, weniger mächtig und feiner gebildet; das Grundmotiv der Verwundung ist hier konsequent durchgeführt; neben dem physischen Schmerze empfindet sie Trauer als Besiegte. Die ganze Stellung ist natürlicher und besser motiviert. Man ist deshalb geneigt,



die Erfindung der attischen Schule, entweder dem Kresilas (wegen der Wunde) oder dem Phidias (wegen der Stütze des Speeres) zuzuschreiben.



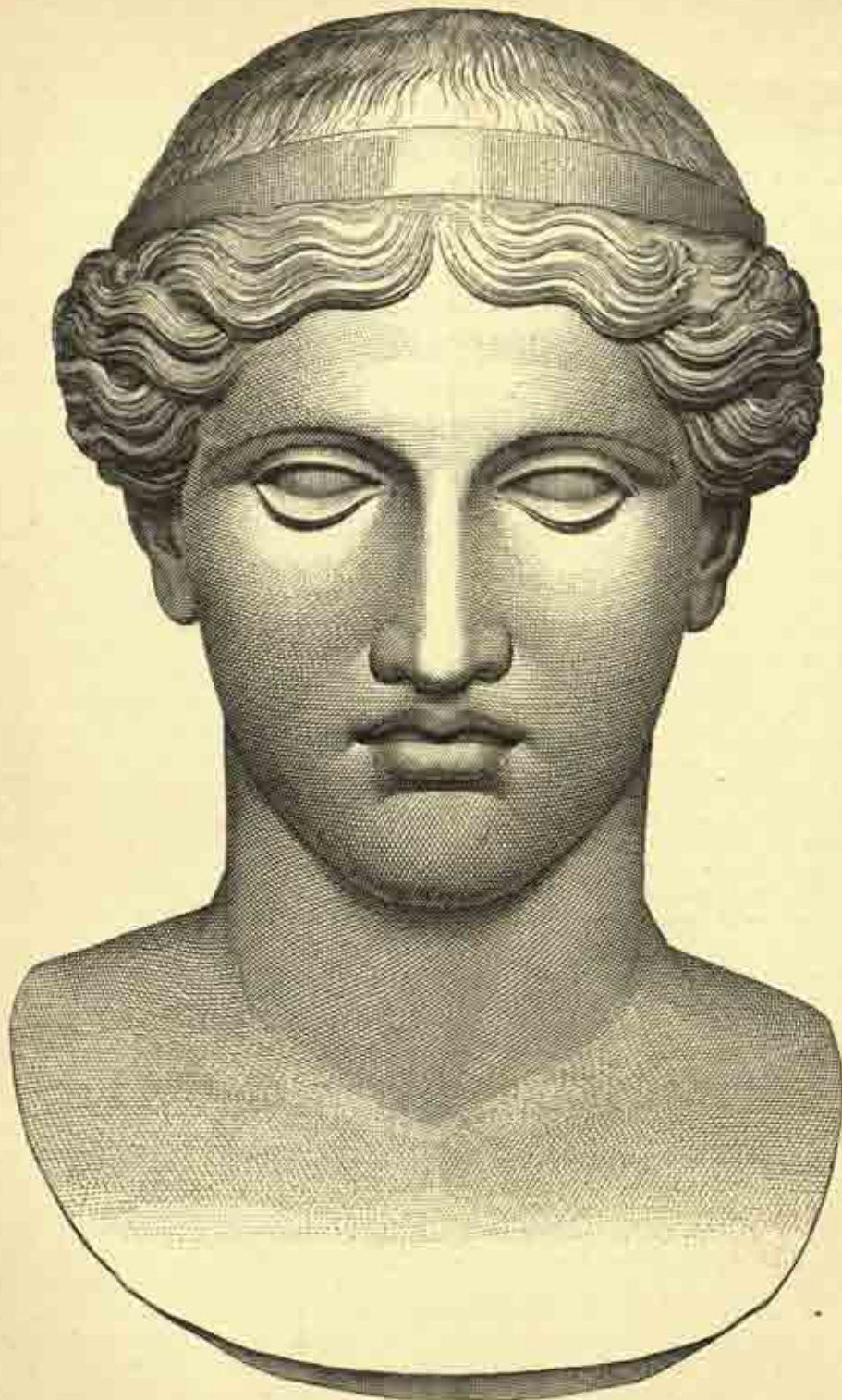
1506. Juno Ludovisi.

Michaelis versucht in feiner Weise das Abhängigkeitsverhältnis dieses Typus von dem ersten dadurch zu erklären, daß der Erfinder des zweiten eine Kritik des ersten ausüben und zeigen wollte, wie eine verwundete Amazone aus einem Gusse dargestellt sein müsse. Jedenfalls stellt das schmalere

Oval des Untergesichts mit den dünnen, feingeschwungenen Lippen sich in Gegensatz zu der derberen Bildung des ersten Typus und verrät attische Formgebung. — Bei der Matteischen Statue endlich, welche Andre ebenso wie die capitolinische als eine Weiterbildung des Polykletischen Typus anzusehen geneigt sind, wird die oben gegebene Auffassung von Michaelis, gestützt auf den einzigen erhaltenen Kopf der Statue in Petworth, von jetzt ab maßgebend sein müssen. Danach kann ihre Entstehung nicht viel später als die der verwundeten Amazonen angesetzt werden, den Namen des Künstlers zu bestimmen ist unmöglich. Daß aber bei der Schöpfung dieser drei einander so ähnlichen und doch wieder ganz verschiedenen Typen ein Wettstreit der Künstler in irgend einer Art (wie schon oben angedeutet) stattgefunden habe, hat große Wahrscheinlichkeit.

Zum Schluss erst wenden wir uns zu der bedeutendsten Kunstschöpfung des Polykleitos, dem Cultbilde der Hera in ihrem Tempel bei Argos, welches so berühmt war, daß es oft als Seitenstück des phidiasischen Zeus aufgeführt wird. Leider ist die Beschreibung, welche Pausanias (II, 17, 4) von dieser Statue gegeben, nur auf die äußerliche Darstellung beschränkt: Die kolossale Figur aus Gold und Elfenbein saß auf einem vergoldeten Throne und hielt in der einen Hand einen Granatapfel (Symbol der ehelichen Fruchtbarkeit), in der andern ein Scepter, auf dessen Spitze ein Kuckuck saß, der Frühlingsvogel. Die hohe Stirnkrone war in Relief mit den Chariten und Horen geschmückt. Daß die Göttin weiße Arme aus Elfenbein hatte, daß sie übrigens züchtig und schön bekleidet war, erhellt aus andern Schriftstellen; auch ihr königliches Ansehen, ihr schönes Antlitz wird gerühmt.

Seit Winckelmann hatte man ohne Bedenken eine Nachbildung dieses berühmten Götterbildes in der Kolossalgröße der Juno Ludovisi (Abb. 1505, nach Photographie) zu besitzen gemeint, von welcher Goethe (XXIV, 286) bewundernd den Ausspruch that: »Keiner unserer Zeitgenossen, der zum erstenmale vor das Bild hintritt, darf sich rühmen, diesem Anblick gewachsen zu sein.« Indessen mußte die allmählich gewonnene tiefere Einsicht in die Entwicklung der griechischen Kunst und die Unterscheidung der verschiedenen Epochen durch untrügliche Merkmale zu der Erkenntnis führen, daß es unmöglich sei, das Original der ludovisischen Büste dem Zeitalter des Polykleitos zuzuschreiben. Dagegen stellt Brunn (Bullettino 1846 p. 122 ff., Annali 1864 p. 297 ff.) die auf eine scharfe Formenanalyse gegründete und durch sicheres Stilgefühl unterstützte Behauptung auf, daß uns in einem kleineren, doch immer noch über Lebensgröße hinausgehenden Kopfe in Neapel (früher in Palast Farnese in Rom) der Typus der polykletischen Hera erhalten sei. Wir geben ihn in Abb. 1506.



1506 Junobüste in Neapel, sog. Hera Farnese. (Zu Seite 1352.)



nach dem Stiche in Mon. Inst. VIII, 1. Als feststehend wird auch von den Gegnern dieser Hypothese angenommen, daß der farnesische Kopf (im Original) weit älter sei als der ludovisische und der Kunstweise des Polykleitos sehr nahe stehe; nur wollen Einige ihn noch altertümlicher finden als für diesen Künstler zulässig sei, während Andere Brunn's Heranziehung und Deutung des homerischen Beiworts der Hera ἰομήνη (kuhängig) tadeln. Allgemein ist man jedoch einverstanden, daß der farnesische Kopf uns grade ein geläutertes Abbild von der homerischen Göttin bietet und die Strenge, Heftigkeit und Unbeugsamkeit der hoheitsvollen Gemahlin des Götterkönigs in ernsten, nicht durch weibliche Anmut gemilderten Zügen spiegelt. Eine vergleichende Charakteristik der Formen beider Büsten gibt mit treffenden Worten Friederichs: »Der Neapler Kopf steht senkrecht auf den Schultern; der Ludovisische neigt sich leise nach der linken Seite; jener ist so schlicht und schmucklos wie möglich, und das Abzeichen der Götterkönigin, die Stirnkrone, ist in strengster Einfachheit gehalten, hier dagegen umgibt ein zierlicher Perlenkranz das Haar und darüber erhebt sich eine mit aufsprießenden Blüten geschmückte Stirnkrone, die zugleich, indem sie nach der Mitte zu anwachsend die Höhenrichtung betont, den erhabenen Eindruck des Kopfes steigert. Und während jene auf alle reichere Fülle herb verzichtet, fallen hier, im Einklang mit der vollschwellenden Schönheit des Kopfes, lange Locken am Halse herab. Das Haar an jener ist straffer gezogen und erinnert noch an die drahtartige Manier des alten Stils, milder und flüssiger ist das Haar der andern. Die Stirn wölbt sich an beiden in ihrer unteren Hälfte vor, zum Ausdruck der Willensenergie, aber an jener so stark, daß die reine Glätte derselben durch eine Einbuchtung unterbrochen wird. Die Augen dehnen sich an jener mehr in die Breite, als in die Höhe, und lang und scharf, mehr noch, als im alten Stil üblich ist, springen die Augenlider vor, an der Ludovisischen dagegen wölbt sich höher das groß aufgeschlagene Augenlid und der Augapfel tritt nach oben zu in schräger Profilinie hervor. Scharf geschnitten und mit geringer Fülle nach Art des alten Stils sind die Wangen an jener, hier von blühender Fülle und Rundung, und was jener besonders den Ausdruck des Herben und Unbeugsamen verleiht, das starke Vortreten des Kinns erscheint hier sehr gemildert.«

Von der Hera Ludovisi schrieb Schüller in dem 15. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen die berühmten Worte: »Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopf einer Juno Ludovisi zu uns spricht, es ist keines von beiden, weil es beides ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen

Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.«

Die Literatur über Polykleitos und die berühmten Werke findet sich bei Overbeck Gesch. d. Plastik II, 385 ff., bei Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse N 500—517 und in den dort citierten Schriften.

II. Polykleitos der jüngere, ebenfalls Bildhauer, welcher Schüler des Naukydes (s. oben S. 1007) genannt wird, also, so zu sagen, Enkelschüler des berühmten Polykleitos war. Eine leibliche Verwandtschaft mit letzterem ist an sich nicht unwahrscheinlich (vgl. oben S. 1345), wird aber nicht erwähnt. Auch von seinen sonstigen Lebensverhältnissen ist nichts bekannt, und die Schwierigkeit der Unterscheidung von dem berühmteren Namensvetter wird für uns dadurch vermindert, daß schon im Altertum Ungenauigkeiten sich eingeschlichen haben und Plinius den jüngeren gar nicht kennt. Wenn die Urheberschaft einer Büste des Hephaistion, Freundes Alexanders des Großen, zwischen ihm und Lysippos streitig sein konnte, so muß ein Wehdedreifuß mit dem Bilde der Aphrodite in Amyklai für den Sieg bei Aigopotamo noch dem älteren Künstler zugeschrieben werden. Unter den sicheren Werken des jüngeren ist das eigentümlichste ein Zeus Philios, d. h. der Gott der Freundschaft und Gastlichkeit, welcher in dem 369 gegründeten Megalopoliis einen Tempel erhielt und mit seinem Beinamen andeutete, durch welche sittliche Macht die hundert zusammengewürfelte Bevölkerung der neuen Stadt geeint werden sollte. Die Darstellung dieses Zeus näherte sich der des Dionysos: er trug hohe Kothurne, in der einen Hand den Becher, in der andern den Thyrsosstab, auf dessen Spitze aber ein Adler saß; also der Anfang eines Göttergemisches. Das Bild des Zeus Meilichios in Argos und eine Gruppe von Apollon, Leto und Artemis auf dem Berge Lykone (zwischen Argolis und Arkadien) werden, da sie von Marmor waren, besser ihm als dem älteren zugeschrieben. Bei den schon erwähnten würfelspielenden Knaben (vgl. oben S. 1350) betont man, daß die Genrebildnerei eher dem jüngeren Zeitalter eigne. Eine Hekate aus Erz in Argos bildete mit einer zweiten von Naukydes und einer dritten aus Marmor von Skopas ersichtlich einen Dreiverein. Mindestens zwei Siegerstatuen in Olympia von seiner Hand worden angeführt; von zwei anderen sind die Inschriften noch vorhanden; dazu ist in Theben die Basis einer von ihm gefertigten Statue des Timokles gefunden, dessen Wagensiege in Distichen gefeiert werden. Man sehe über ihn außer Brunn und Overbeck noch Löwy a. a. O. zu N. 93. [Br.]



**Polykles.** Außer einem etwa 370 v. Chr. blühenden Bildhauer dieses Namens, von dem eine Statue des Alkibiades erwähnt wird, begegnet uns um Olymp. 156 (= 154 v. Chr.) eine Künstlerfamilie in Rom, welche sich um den Athener Polykles gruppiert. Um diese Zeit ließ Metellus, der Bezwinger Macedoniens, durch den griechischen Architekten Hermodoros einen Tempel des Jupiter Stator und einen der Juno aus Marmor erbauen und beide mit einer prächtigen Säulenhalle umgeben, welche später nach Octavia der Schwester des Augustus benannt wurde (vgl. Art. «Rom»). Hier trat nun offenbar das Bedürfnis ein, auch für die Bildwerke bedeutende griechische Künstler in die italische Hauptstadt zu berufen, um von ihrer Hand dem, was römische Feldherrn seit zwei Menschenaltern Prächtiges in griechischen Landen gesehen hatten, einigermaßen Ebenbürtiges hinstellen zu lassen. Leider besitzen wir über diese Hergänge nur ganz dürftige Notizen, welche erst durch scharfsinnige Kombination Bruns in Zusammenhang gebracht worden sind. Hiernach wurden die Götterbilder jener beiden Tempel von Polykles in Gemeinschaft mit seinem Neffen Dionysios, einem Sohne des Bruders Timarchides, gearbeitet, während von letzterem allein auch eine Statue des Apollon mit der Cithar in einem benachbarten Heiligtum aufgestellt wurde. Über einen Herakles und eine vielleicht von ihm herrührende Musengruppe wissen wir nichts Näheres (s. Bruns, *Kunstlergesch.* I, 541; *Arch. Ztg.* 1877 S. 13). Polykles hatte wieder zwei Söhne, Timokles und Timarchides (den jüngeren), von denen wir indessen nur einige in Griechenland selbst wiederum gemeinsam gefertigte Werke aus Pausanias kennen: die Statue eines Faustkämpfers Agasarchos in Olympia, einen bärtigen Asklepios in Elateia und in der Nähe eine zum Kampfe gerüstete Athene Krasiaia, deren Schild von dem der Parthenos in Athen kopiert war (Paus. VI, 12, 8; X, 34, 6. 7). Neuerdings kommt dazu eine auf Delos gefundene Ehronstatue des Römers C. Ofellius Forns ohne Kopf und ohne Füße, nach der Inschrift ein Werk der beiden Vettern Dionysios und Timarchides des jüngeren (vgl. darüber Löwy, *Bildhauerinschriften* N. 242 u. S. XXIII), welches aber in der ganzen Haltung und Anordnung, wie Overbeck mit Recht bemerkt, eine ziemlich getreue Nachahmung des Hermes des Praxiteles (s. Abb. 1291) bietet. Die jüngeren Künstler der Familie scheinen danach überhaupt keine besondere Originalität entwickelt zu haben. Dagegen wird von Polykles berichtet, er habe einen berühmten Hermaphroditen (aus Erz) geschaffen. Man hat freilich diese Notiz auf den älteren Künstler dieses Namens (s. oben) um deswillen beziehen wollen, weil sie sich in der Aufzählung von Kunstwerken früherer Perioden befindet (Plin. 34, 80); allein die Annahme eines Versehens des Plinius wird nahe gelegt durch die Be-

trachtung, daß ein Hermaphrodit, dieser öpfige und das äußerste Raffinement erfordernde Gegenstand, sicher nicht vor der unbekleideten Aphrodite des Praxiteles, wahrscheinlich aber erst seit dem Eindringen asiatischer Religionen die Künstlerphantasie beschäftigt hat. Zudem, wenn Polykles eine berühmte Statue des Hermaphroditen schuf, so müssen schon andre unvollkommenere Kompositionen der Art vorhergegangen sein. Es wird also geraten sein, den jüngeren Künstler für dies Werk in Anspruch zu nehmen. Welches Motiv jedoch dieser in dem phantastischen Zwitterwesen zur Darstellung brachte (namentlich ob er liegend oder stehend gebildet war), laßt sich auch nicht aus den erhaltenen Abbildern erschließen (vgl. oben S. 672). Im übrigen finden wir über Polykles außer einer Athletenstatue nur die ganz unsichere Erwähnung von Mäusen seiner Hand. Von dem besonderen Charakter seiner Kunstwerke ist nichts überliefert. [Bm.]

**Polyxena.** Durch Schillers schönes Gedicht: *Kassandra* ist uns die Annahme geläufig geworden, daß zur friedlichen Beilegung des troischen Krieges Achill mit der Polyxena vermählt, während der Hochzeitsfeier aber hinterlistigerweise von Paris durch einen Pfeilschuß in die Ferse getroffen und daran dem Schicksale gemäß gestorben sei. Diese Version gehört jedoch erst der spätesten Zeit an und wird nur von dem Rhetor Philostratos und Scholiasten erwähnt und zwar mit verschiedenen Motivierungen, welche für die späte Erfindung zeugen. Bald sollte Polyxena bei der Begleitung ihres Vaters Priamos zur Lösung von Hektors Leiche Achills Liebe erregt haben und ihm verlobt worden sein; bald hätte er heimlich eine Zusammenkunft mit ihr gehabt, wobei Paris im Hinterhalte ihn erschloß; bald fand eine förmliche Vermählung im Tempel des thymbräischen Apoll statt und dort, wo Achill den Knaben Troilos einst überfallen hatte, lauerte jetzt Paris und traf ihn tödlich nach Schicksalsschlufs. Wie viel von älteren Elementen in der Sage steckt, ist nicht mehr auszumitteln; ihre nachhaltige Wirkung gibt sich jedoch in einem sehr späten Sarkophagrelief kund, welches in Madrid aufgefunden und von Jahn, *Arch. Ztg.* 1869 S. 1 ff. besprochen, sowie auch Taf. 13 abgebildet ist. Man unterscheidet auf den nicht vollständig erhaltenen großen Platten die Scene, wo der unbewaffnete Achill durch Paris soeben in die Ferse getroffen ist, ferner die Brautführung der Polyxena, drittens ein Opfer Agamemnons in Gegenwart des Heeres; während eine vierte Scene unklar bleibt. Die Pädlichkeit des Gegenstandes für ein Grabmal, nach römischer Auffassung, leuchtet ein.

Über die Opferung der Polyxena s. «Hesperis» S. 751. [Bm.]



**Pompeji.** Keine Fundstätte der alten Welt ist für unsere Kenntnis des Privatlebens im Altertum von solcher Wichtigkeit wie Pompeji. Was wir aus den alten Schriftstellern, aus Inschriften, aus andern Fundorten nur bruchstückweise und lückenhaft erfahren können, hier tritt es dem überraschten Blick in seiner Gesamtheit und handgreiflich vor Augen. Hier gewinnen wir mühelos eine deutliche Vorstellung vom Aussehen und von der Einrichtung der Häuser, Straßen und Plätze, hier einen sicheren Einblick in das Leben und Treiben der Bewohner einer wohlhabenden und durch ihre Lage besonders begünstigten Landstadt. Gerade dieses Buch legt ein unverächtliches Zeugnis dafür ab, wie viel wir Pompeji verdanken. Seine Bedeutung für unsere Kenntnis der antiken Kunstgeschichte, besonders in bezug auf Malerei und Mosaiktechnik, des Bühnenseins, der Badeanlagen, der Wasserversorgung u. dgl. m., ist an geeigneter Stelle hervorgehoben. Wo wir von der Einrichtung der Läden und Werkstätten hören, vom Hausrat, von Schmuckgegenständen, von Werkzeugen, immer stehen die Funde Pompejis in erster Reihe. Von allem dem wird auf den folgenden Blättern nicht die Rede sein können. Da der beschränkte Raum eine Auswahl aus dem unendlichen Reichtum, den Pompeji unserer Betrachtung darbietet, zur Pflicht macht, so sei hier vornehmlich dessen gedacht, was wir nirgends so bequem und so vollständig kennen lernen können wie in Pompeji, des (italisch-römischen) Wohnhauses und seiner inneren Ausschmückung. Ganz von selbst wird dabei die geschichtliche Entwicklung des Hausbaues und der Wanddekoration mit zur Sprache kommen.

Vorher müssen jedoch einige allgemeinere Fragen erledigt, und vor allem über Lage, Geschichte und Aufgrabung der Stadt die nötigen Nachweise gegeben werden.

Lange vor Menschengedenken war bei einem Vesuvausbruch ein gewaltiger Lavaström in südlicher Richtung dem Sarno angelassen, war kurz bevor er den Fluß erreichte, erstarrt und hatte sich am südlichen Ende etwas gestaut. Die so entstandene hügelartige Erhebung des Stroms, unweit des schiffbaren Sarno und nur etwa  $\frac{1}{2}$  km von seiner Mündung ins Meer entfernt — die jetzige Entfernung beträgt über 2 km —, muß schon in früher Zeit zu einer Ansiedlung besonders geeignet erschienen sein. Zeuge dafür sind die Reste eines alten Tempels griechischer Anlage, welcher, auf dem am weitesten nach Süden vorspringenden Punkte des Hügel erbaut, zeitlich dem großen Poseidon-Tempel von Paestum nahe stehen wird. Die Bedeutung des Namens Pompeji (Pompaiia) ist noch streitig. Den alten bald völlig griecisierten oskischen Bewohnern folgten ihre kriegerischen Stammesgenossen, die Samniten, die sich etwa um 420 v. Chr. der Küstenstädte bemächtigten. Im 4. Jahr-

hundert wurde die wohl damals schon in ihrem jetzigen Umfang ummauerte Stadt naturgemäß auch in die Kriege mit den Römern verwickelt; die Pompejaner werden das Schicksal der übrigen Samniten geteilt haben und zur Heeresfolge verpflichtet worden sein. Indes behielt die Stadt ihre Selbständigkeit. Wie weit Pompeji sich am Hannibalischen Kriege mitbeteiligte, wissen wir nicht. Die dann folgende lange Friedenszeit (201—90 v. Chr.) muß für die Stadt eine besonders glückliche gewesen sein. Auf Schritt und Tritt gibt sich in den erhaltenen Resten der damalige Wohlstand der Einwohner zu erkennen. Die Mauer verfiel und wurde vielleicht erst beim Herannahen des Bundesgenossenkrieges, besonders auf der am meisten gefährdeten Nordseite, ausgebessert und durch Türme verstärkt. Wie viel Tempel die Stadt in jener Zeit außer dem alten griechischen besaß, ist nicht nachweisbar. Jedenfalls gehört in diese Zeit der Bau des großen Apollotempels (früher Vennustempel genannt) an der Westseite des Forums, der des Isis- und des Jupitertempels; letzterer, wahrscheinlich einer Dreieit von Göttern geweiht, scheint erst — möglicherweise an Stelle eines älteren Heiligtums — erbaut zu sein, als der Marktplatz schon gleichmäßig geebnet war. Gegen das Ende dieser Periode wurde das Forum zum größten Teil mit zierlichen zweigeschossigen Säulenhallen umgeben. Südlich vom Apollotempel erhob sich die Basilika, eine hohe, dem Markt zu geöffnete, dreischiffige, gedeckte Halle für Handel und Verkehr, an ihrer Rückwand erhob die Gerichtsstätte, das Tribunal. Auch gegenüber, auf der Ostseite des Marktes lag damals schon ein öffentliches Gebäude (sog. Schule), doch ist seine Bestimmung unbekannt. Die Stadt besaß ferner in jener Zeit ein großes Theater mit geräumigen Säulenhallen an der Süd- und Westseite, eine Palaestra (sog. Curia Isiaca) und eine große Badeanlage (Stabianer Thermen). Die alten Thore — es sind deren acht nachweisbar — wurden, so weit sich das jetzt noch feststellen läßt, vermutlich gleichzeitig mit dem Bau der Mauertürme durch einen gewölbten inneren Durchgang erweitert (Stabianer, Nolaner Thor), das der Sarnomündung zunächst liegende südwestliche Seethor seines Charakters als Festungsthor entkleidet. Und neben all diesen öffentlichen Bauten entstand eine große Reihe weiträumiger, prächtig ausgestatteter Privathäuser, die von dem damals herrschenden Wohlstande und zugleich von der wachsenden Macht griechischen Einflusses auf die Bewohner glänzendes Zeugnis ablegen.

Da kam der Bundesgenossenkrieg. Im Jahre 89, wo Herculaneum und Stabia fielen, gingen die Schrecken der Belagerung und Zerstörung glücklich an Pompeji vorüber, nach der Rückkehr des Diktators aus Asien aber schlug auch Pompejis Stunde. Sullanische Veteranen wurden als Kolonisten dorthin



geschickt, viele Pompejaner verloren ihren Besitz und ihre Heimat und wurden vielleicht teilweise außerhalb der Stadt im Pagus Augustus Felix Suburbanus angesiedelt. Das römische Pompeji erhielt den Namen Colonia Veneria Cornelia Pompejanorum.

Nicht nur eine völlige Umwälzung der staatsrechtlichen und kommunalen Verhältnisse war die Folge dieses Ereignisses, auch für die Kultur- und Baugeschichte in Pompeji bezeichnet das Eindringen römischer Elemente einen entscheidenden Wendepunkt. An die Stelle des behaglichen, Ruhe und ruhigen Genuß liebenden, mit griechischer Bildung gesättigten Geschlechtes tritt jetzt ein anderes. Ein derberer Geschmack, ein nüchterner, praktischer Sinn kommt zur Geltung. Der Backsteinbau hält seinen Einzug. Vorher nur in ganz vereinzelt Fällen bei Säulen, vor allem bei der Basilika, verwendet, tritt er jetzt nach und nach vollständig an die Stelle der Tuffsäulen und Tuffpfeiler. Den praktischen Vorzügen, der Tragfähigkeit und Dauerhaftigkeit des Ziegelbaues gegenüber kam sein ungeschickliches schmuckloses Aussehen nicht in Betracht. Jetzt wird das dem Geschmack ausgedienter Kriegsknechte gewiß besonders genehme Amphitheater erbaut; und seine Größe bekundet, daß man darauf rechnete, die Schaulustigen der ganzen Umgebung durch die Spiele nach Pompeji zu ziehen. Gleichzeitig wird an das ältere große Theater ein überdachtes kleineres angebaut (vgl. unten Art.), gleichzeitig in der Nähe, vielleicht an Stelle eines älteren Heiligtums, der capitolinischen Trias ein kleiner Tempel errichtet. Für den westlichen Stadtteil entsteht zugleich in der Nähe des Marktes eine neue Thermenanlage. In den folgenden Jahrzehnten scheint auch, jedenfalls vor 44 v. Chr., mit der Pflasterung der Straßen begonnen zu sein, zur Zeit der Verschüttung waren in dem jetzt aufgegebenen Teile nur wenige Nebengassen noch ungepflastert. Das Forum wird allmählich mehr und mehr zum Versammlungs- und Festplatz umgestaltet und nach Norden und wahrscheinlich auch nach Osten für den Durchgangsverkehr völlig gesperrt. Vermutlich gehören in diese Zeit drei große Hallen für die städtische Verwaltung an der Südseite. Die Stadtmauern hatten alle Bedeutung verloren. Schon beim Bau des Amphitheaters war die Mauer mitbenutzt, im Süden und Westen ziehen nach und nach die nächstwohnenden Hausbesitzer nicht nur die Mauerstraße (Pomoerium), sondern auch die Mauer selbst mit in ihr Gebiet und bauen ihre Häuser in mehreren Stockwerken terrassenförmig auf und über die Mauer hinaus. Pompeji verliert gänzlich den Charakter einer behäbigen, in gemächlicher Ruhe dahinlebenden, nach außen hin abgeschlossenen Landstadt; Handel und Gewerbe nehmen einen bedeutenden Aufschwung; schon be-

giant sich der Einfluß der tonangebenden Hauptstadt Rom auch in Pompeji geltend zu machen.

So kommt die augusteische Zeit. Sie muß auch für Pompeji eine glückliche gewesen sein; eine glänzende neue Bauperiode beginnt, ein geläuterter Geschmack bekundet sich überall. Das ganze Forum wird nun mit schönem, glänzend weißem Kalkstein, sog. Travertin, gepflastert und mit einem Bogen zu Ehren des Augustus geschmückt. Das große Theater erfährt einen vollständigen Umbau, vermutlich wurde es den neuen Verhältnissen und Bedürfnissen besser angepaßt, eine Vergrößerung läßt sich nicht nachweisen. Als neue Erscheinung tritt nun der Kult des Kaiserhauses in den Vordergrund. Kurz vor Christi Geburt wird am Markt ein Tempel für den Genius Augusti (sog. Mercurtempel) gebaut, wenige Jahre später nördlich vom Forum den Thermen ausullanischer Zeit gegenüber ein Tempel der Fortuna Augusti. Und damit nicht genug. Als bald nach Augustus' Tode die Priesterin Eumachia an der Ostseite des Marktes eine weitläufige Säulenhalle mit gelesstem Umgang (*crypta*) errichten ließ, die gewiß Handelszwecken, vielleicht vornehmlich dem Zeughandel, dienen sollte, da unterließ man nicht, sie mit einer Kapelle zu versehen, in welcher das Bild der Mutter des regierenden Kaisers Livia als Concordia Augusta aufgestellt ward. Ebenso erhielt auch der Neubau eines Macellum, einer großen Halle für den Viktualienmarkt (sog. Pantheon), der in diese Periode fallen wird, seine religiöse Weihe durch die Ausstattung mit einem Sacellum. Auch in ihm fand man Statuen von Gliedern des Kaiserhauses. Und schließlich ist zwar ebenso wie die Konstruktion auch die Bestimmung des eigentümlichen Bauwerks ein Rätsel, mit dem man später die auf der Nordostseite des Forums noch gebliebene Lücke zwischen dem Macellum und dem Tempel des Genius Augusti anfüllte: es bleibt immer noch das Wahrscheinlichste, daß auch dieses Gebäude, das mit Unrecht Senaculum (Versammlungsort des Stadtrates) genannt wird, dem Kaiserkult in irgend welcher Weise diente.

Der ersten Kaiserzeit scheint auch die Wasserleitung Pompejis anzugehören. Woher das Wasser bezogen ward, hat sich noch nicht feststellen lassen, nenerdings glaubt man im Norden der Stadt dem Vesuv zu Zuleitungsröhren aufgefunden zu haben. Um so besser läßt sich innerhalb der Stadt, auf den Straßen und in den Häusern, das künstliche Leitungsnetz verfolgen und die Vorrichtungen erkennen, mit denen man durch hoch auf Pfeilern angebrachte Wasserbehälter den Druck des Wassers auf die Bleiröhren zu verteilen und abzuschwächen suchte. Vgl. Art. »Brunnen« und die Pompeji entnommenen Abb. 382 u. 383.

Pompeji muß bei seiner schönen, gesunden Lage damals einen großen Reiz selbst auf die verwöhnten



Hauptstädter ausgeübt haben. Besaß doch selbst der Kaiser Claudius dort eine Villa. Die wünschenswertesten Bequemlichkeiten fehlten nicht, Handel und Verkehr blühten und brachten der am Ausgang des reichen Sarnothals gelegenen Stadt Vorteil und Reichtum. Für Nuceria (Nocera) bildete es den natürlichen Stapelplatz, aber auch die bedeutend weiter und Neapel näher gelegenen Orte Nola und Acerra benutzten nach dem Zeugnis Strabos (V, 247) Pompeji als Hafen. Die Spiele in dem großen Amphitheater (es faßte vielleicht 20000 Menschen) brachten sicherlich oft genug die Bevölkerung der benachbarten Ortschaften nach Pompeji.

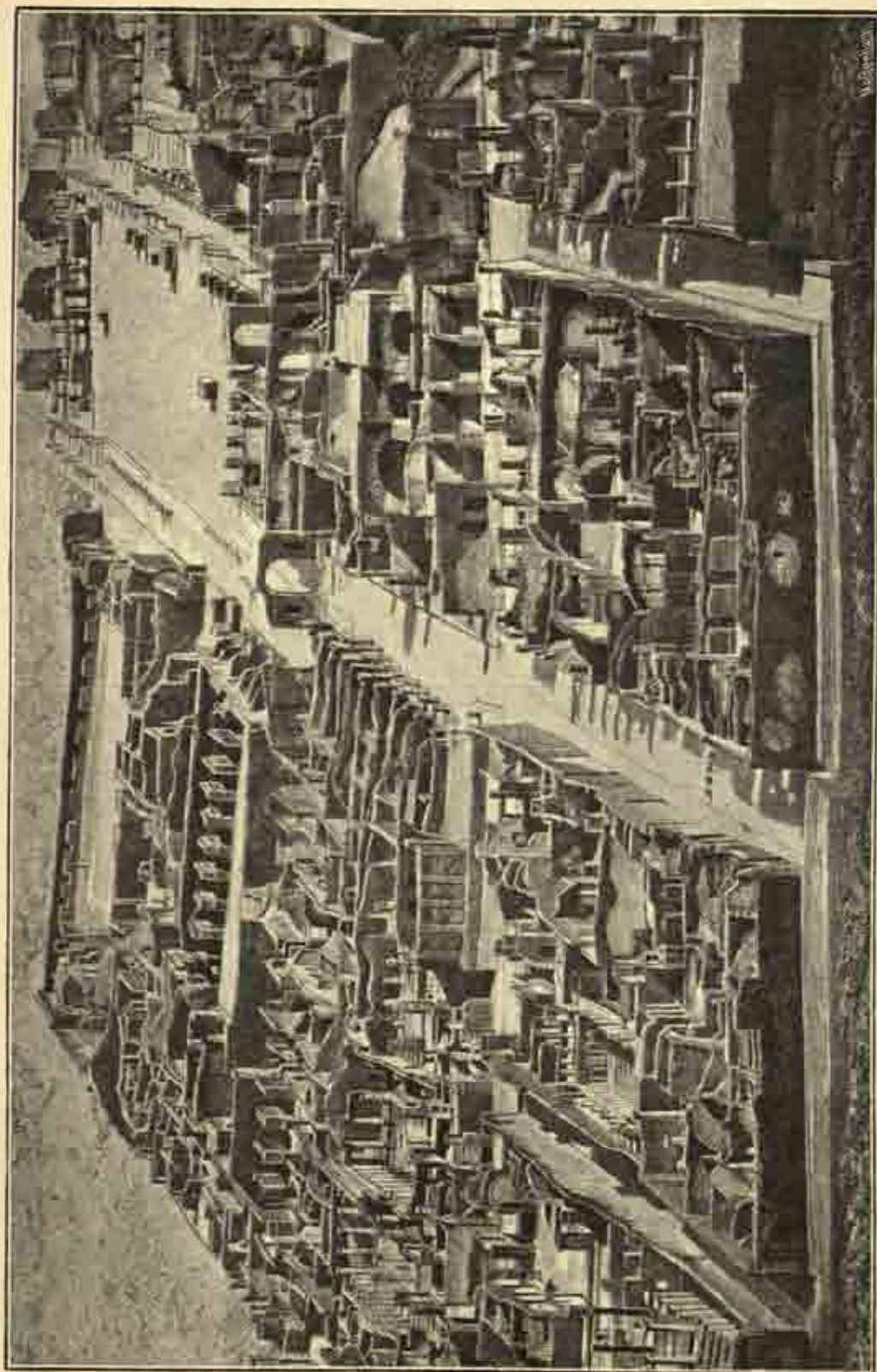
In jeder Hinsicht war die Stadt in erfreulicher Entwicklung. Da ereignete sich ein furchtbares Unglück, dessen Größe sich allmählich bei genauerer Erforschung der Stadt immer deutlicher offenbart. Die entsetzliche Schlafkataklyse kündigte sich an. Am 5. Februar 63 wurde Pompeji von einem Erdbeben heimgesucht, das um so verheerender wirkte, je unerwarteter es kam. Viele Gebäude, besonders in den mittleren und südlichen Stadtteilen stürzten zusammen, fast auf Schritt und Tritt begegnen uns Beschädigungen, die mit Sicherheit auf diesen Unglückstag zurückgeführt werden können. Inschriftlich wissen wir, daß der Isisterempel zerstört ward, aber kaum eines der öffentlichen Gebäude wird ganz verschont geblieben sein. Natürlich wird man die Schäden an den Privathäusern, soweit es sich nicht um völlige Neubauten handelte, möglichst rasch ausgebessert haben. Die Eilfertigkeit solcher Reparaturen tritt überall zu Tage. Mit den Neubauten hat man allem Anschein nach, teilweise wenigstens, länger gezögert, bis die Furcht vor einer Wiederkehr des Ereignisses geschwunden war. Für Vieles, was anfänglich nur notdürftig wieder hergestellt war, wird erst später ein Neubau sich als notwendig oder doch wünschenswert herausgestellt haben. Man ging man besonnener und ruhiger ans Werk. Dem veränderten Geschmack und den gewachsenen Bedürfnissen ward Sorge getragen. Die glänzende Entwicklung des Backsteinbaues in der Hauptstadt blieb nicht ohne Einfluß. Eine neue Verkaufshalle wurde auf der Westseite des Forums angelegt, an seinem Südrande erhoben sich an Stelle der zerstörten Gebäude drei neue stattliche Hallen, in denen mit Wahrscheinlichkeit das Amtshaus der höchsten städtischen Beamten, der *Dumviri*, das der *Ädilen*, der Markt- und Straßenpolizei, und der Versammlungssaal des Rates, der *Decurionen*, erkannt ist. Auch die Gebäude an der Ostseite des Marktes erhielten jetzt neue Backsteinfassaden, die natürlich mit Marmor verkleidet wurden. Auch eine neue große Thermenanlage in der Mitte der Stadt ward in Bau gegeben. Die schonen zierlichen Säulenhallen aus Tuff, die seit vorrömischer Zeit das Forum umgaben, wurden durch andre er-

setzt aus dem glänzend weißen, marmorähnlichen und dauerhaften Travertin. Freilich die geschmackvollen Formen des oskischen Baues kehrten nicht wieder. Ein Haschen nach äußerem Schein, nach blendender Wirkung ist ein wesentlicher Zug dieser letzten Periode Pompejis.

Das Vertrauen auf eine ungestörte glückliche Fortentwicklung scholte bald wieder gewonnen zu sein. Nicht lange und die Schrecken waren vergessen, die Schäden geheilt, die Stadt erfreute sich augenscheinlich eines neuen beständig wachsenden Wohlstandes. Es müssen reiche Mittel vorhanden gewesen sein, wenn gleichzeitig so kostspielige Bauten wie die großen Thermen und die Säulenhalle des Forums in Angriff genommen werden konnten. Beide blieben unvollendet, wie so viele andre an und in Privathäusern. Das Erdbeben hatte das Wiedererwachen der seit unvorlenklicher Zeit schlummernden Zerstörungskräfte im Innern des Vesuv angekündigt: am 24. August 79 erfolgte der Ausbruch.

Die Schilderung des Ereignisses, das Pompeji und Herculaneum vollständig, Stabia teilweise zerstörte, gehört nicht hierher; die interessanten ausführlichen Briefe des jüngeren Plinius (Epist. VI, 16, 20) über jene furchterlichen Tage und den bei der Gelegenheit erfolgten Tod seines Onkels, des Naturhistorikers, geben ein anschauliches und ergreifendes Bild. Wie die Furchtbareit des Unglücks nachwirkte und allerhand fabelhafte Ausschmückungen hervorrief, beweist am besten der Bericht des Cassius Dio (66, 22 ff.) mehr als ein Jahrhundert später. Sorgfältige neuere Beobachtungen haben ergeben, daß die Verschüttung Pompejis zugleich mit einem Erdbeben, aber ohne allgemeinen Brand erfolgte und daß der jetzige Erdboden etwa 7–9 m über dem antiken liegt. Und zwar besteht diese Verschüttungsmasse in der unteren Hälfte aus kleinen Bimsteinbröckchen (*lapilli*), in der oberen aus einer Aschenschicht, die durch ungeheure, gleichzeitig gefallene Wassermengen ganz fest zusammengeklebt ist. Darüber endlich liegt eine dünne Schicht fruchtbaren Erdbodens. Ein Lavastrom ist über Pompeji nicht wie über Herculaneum fortgeflossen. Sicherlich kam die Katastrophe nicht so überraschend wie das Erdbeben 16 Jahre vorher. Daß der Ausbruch erfolgt sei, als die Bewohner im Theater gewesen, klingt anlangwürdig. Gewiss hätten sich bei Beginn des Lapilliregens fast alle retten können, wenn sie die Häuser und die Stadt sofort verlassen hätten. Doch viele flüchteten sich in die Häuser und erstickten oder verhungerten; andre versuchten die Flucht zu spät und wurden, da sie in der lockeren Lapillimasse nicht vorwärts kamen, vom folgenden Aschenregen begraben. Über die Zahl der Ungekommenen steht nichts fest; daß sie sehr





1507. Ansicht eines Teiles der Ruinen von Pompeii, nach einem Kerkmodell. (Zu Seite 1360.)



groß gewesen sein muß, lehrt die Thatsache, daß in einem keineswegs bedeutenden, in 17 Jahren ausgegrabenen Teile der Stadt 116 Menschengeriße gefunden sind.

Die verhältnismäßig geringe Tiefe der Verschüttung hat schon bald nach dem Ausbruche vielfache Versuche zur Ausgrabung der dort versunkenen Schätze veranlaßt. Es hat sich auffällig wenig Geld und Schmuck gefunden, die wertvolleren Kunstschätze sind gewiß meist von den Überlebenden nachtraglich ausgegraben, hat man doch sogar Baumaterialien in Menge fortgeschafft. Später geriet die Stadt und sogar ihre Lage in Vergessenheit. Selbst zufällige wichtige Funde im 17. Jahrhundert blieben unbeachtet. Erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ward durch verschiedene Funde die Aufmerksamkeit rege, und man begann, meist sehr lässig, sprunghaft, planlos die Ausgrabungen. Da man hauptsächlich nur nach Kostbarkeiten suchte, wurde das Ausgegrabene teilweise wieder verschüttet, die nicht ins kgl. Museum geschafften Wandgemälde vielfach absichtlich zerstört, damit sie nicht anderen in die Hände fielen. Wie viele für die Bau- und Kulturgeschichte wichtige Fingerzeige werden unbeachtet geblieben, wie viele unabsichtlich oder mutwillig vernichtet sein! Erst seit wenigen Jahrzehnten werden die Ausgrabungen ausschließlich in wissenschaftlichem Interesse und in wissenschaftlicher Weise betrieben; mit immer wachsendem Erfolge lernt man das zu Tage tretende in seinem ursprünglichen Zustande erhalten, so daß wir durch die neueren Funde immer genauer über die Bauweise und die innere Einrichtung der Häuser unterrichtet werden.

Bisher ist nicht viel weniger als die Hälfte wieder ans Licht gebracht und zwar der für den Verkehr, für das öffentliche Leben wahrscheinlich wichtigere westliche Teil. Wie die Ruinen Pompejis nach der Ausgrabung aussehen, kann Abb. 1507 (aus Overbeck, Pompeji S. 40 nach dem großen Korkmodell im Museo Nazionale zu Neapel) uns lehren. Auch die Abb. 1511 und 1512 weiter unten zeigen einzelne Gebäude in ihrem jetzigen Zustande. Wir haben hier ein großes Stück des nordwestlichen Teiles der Stadt vor Augen, wie er sich etwa dem Beschauer darbietet, der von einem Punkte der nördlichen Stadtmauer aus nach Südosten blickt. Was auf der Abbildung links und oben hier erscheint, ist mittlerweile auch längst ausgegraben. Zu bemerken ist freilich, daß grade dies Stadtviertel dem älteren Teile der Ausgrabungen angehört und sich daher in trümmerhafterem Zustande befindet als die übrigen.

Wir können zugleich mit Hilfe dieser Abbildung leicht eine deutliche Vorstellung von der Anlage der Stadt gewinnen. Sie erfolgte zweifellos in den Hauptzügen nach bestimmtem Plane. Zwei Hauptstraßen (*decumani*) durchziehen Pompeji in fast paralleler

Richtung von West nach Ost. Die südlichere, in ihrem Hauptteil gewöhnlich *Abbondanzastraße* genannt, durchschneidet den großen Marktplatz in seiner südlichen Hälfte, die andere, sog. *Nolanerstraße*, ist diejenige, welche nördlich vom Markt die breite auf ihn zuführende Straße hinter den vordürstenden *innulas* kreuzt. Diese beiden Hauptlinien, deren Richtung die Seitengassen im ganzen folgen, werden von einer Anzahl nord-südlicher Straßen durchschnitten, als deren hauptsächlichste vermutlich die schon genannte breite Straße auf unserer Abbildung anzusehen ist, welche auf die Nordost Ecke des Forums zuläuft. Die meisten Nebengassen halten dieselbe Richtung ein. Diese Hauptstraßen werden wir daher als den *cardo maximus* der ursprünglichen Anlage zu betrachten haben. Jetzt wird *cardo* offiziell die große Straße genannt, welche weiter östlich, als unsere Abbildung reicht, vom tiefgelegenen Stabianerthor in fast nordwestlicher Richtung an den Theatern entlang in einer Bodenmulde allmählich ansteigt. Es ist jedoch mit Recht bemerkt, daß die Anlage dieses wichtigen Verkehrsweges wahrscheinlich nur durch das Bedürfnis hervorgerufen sei, in bequemer Weise von Süden her auf die Höhe des Stadthügels zu gelangen. Religiöse und praktische Rücksichten scheinen bei der Anlage der Stadt und der Feststellung der Hauptlinien gleichmäßig zur Geltung gekommen zu sein.

Eine Durchwanderung sämtlicher Straßen und den Besuch auch nur der wichtigeren und interessanteren öffentlichen und Privathäuser können wir uns nicht gestatten. Aber wollen wir uns des Charakteristischen und Typischen bewußt werden, wollen wir erkennen, welche Merkmale zur Beurteilung und Wertschätzung der ausgegrabenen Ruinen ins Gewicht fallen, so dürfen wir wenigstens einen kurzen Gang durch einige Straßen nicht unterlassen.

Wir treten in die vor uns liegende sog. *Mercurstraße* ein. Auffällig berührt sogleich das Mißverhältnis zwischen der großartigen fast stolzen Anlage der Straße und der nüchternen Kahlheit der daranliegenden Hausfronten. Die großen Lavapolygone des Pflasters sind nicht ausgefahren, sie scheinen wenig Fuhrwerke gesehen zu haben; auf beiden Seiten der breiten Fußsteige stehen langgestreckte leere, von wenigen Thüren durchbrochene, so gut wie fensterlose Mauern. Läden fehlen fast ganz. Aber man braucht nur in die Thüren hineinzuschauen, um zu merken, welche Pracht sich einst hinter diesen schmucklosen Mauern verbarg. Es war eine Vorhalle, aber keine Verkehrsstraße; hier wohnten schon vor der Zeit der römischen Kolonie reiche Herren, die auf dem Boden mehrerer kleiner älterer Häuser ihre weitläufigen, mit prächtigen Säulenhallen geschmückten Paläste hatten errichten lassen. Hier lebten sie in vornehmer Zurückgezogenheit hinter



den kahlen Außenmauern, die sich wie Scheidewände zwischen ihnen und dem geräuschvollen Treiben der Außenwelt auftraten. Aber später, als Handel und Gewerbe so lebhaften Aufschwung nahmen, drangen selbst in ihre nächste Nähe die Zeugen der neuen Zeit. In den Räumen eines alten Patrizierhauses auf der Westseite der Straße ward eine Tuchwalkerei eingerichtet, die größte, die bisher in Pompeji aufgedeckt ward. Obel stimmen diese nüchternen Fabrikräume zu der stolzen Tuffquaderfassade des einstigen Palastes. — Welch anderes Bild bietet sich uns, wenn wir durch den großen Backsteinbogen, der vielleicht einst eine Reiterstatue des Caligula trug — er fehlt auffälligerweise auf dem Modell Abb. 1507 —, an den Kreuzungspunkt der Solanerstraße gelangen: Rechts und links und vor uns an der südlichen Fortsetzung der Mercurstraße (sog. Forumstraße) reiht sich Laden an Laden. Jetzt stehen fast alle leer, hie und da sind noch die gemauerten Ladentische erhalten oder Treppen, die zu den darüberliegenden Wohnräumen hinaufführten. Diese Läden, vielleicht auch Garküchen und Werkstätten, waren fast ihrer ganzen Breite nach gegen die Straße geöffnet, ebenso wie wir es jetzt noch in Neapel sehen, nachts wurden sie durch eine Bretterwand geschlossen. Auf der Westseite der Forumstraße lehnen sie sich an die hier in Sullanischer Zeit erbauten Thermen an, deren Gewölbe auch auf unserer Abbildung sichtbar sind, die Läden der Ostseite waren gegen die heiße Mittagssonne durch eine vorgelegte Pfeilerhalle geschützt. Der Bau auf derselben Seite, dessen Mauern alle übrigen hoch überragen, ist der Tempel der Fortuna Augusta.

Durch einen zweiten großen, ehemals marmorbekleideten Backsteinbogen betreten wir das Forum, das, wie bereits angedeutet ist, in der späteren Zeit nur zu Fuß zugänglich war. Von den verschiedenen Veränderungen, die dieser Platz durchgemacht, ehe er das ihm zur Zeit des Untergangs bestimmte Aussehen erhielt, kann hier nicht die Rede sein, auf einiges ist oben S. 1357 und 1358 hingewiesen. Der große Platz war mit Travertin gepflastert, an Süd-, West- und Ostseite mit Säulenhallen umgeben, hinter denen öffentliche Bauten lagen. An der Westseite die Basilika, der von einer Säulenhalle umschlossene Apollotempel, weiter nördlich eine neugebaute Verkaufshalle, vielleicht Fruchthalle, daneben eine öffentliche Latrine; im Süden erhoben sich die saalartigen Bauten der städtischen Verwaltung (sog. Curien), im Osten außer einem kleinen Gebäude unbekannter Bestimmung

(sog. Schule) die große, möglicherweise hauptsächlich dem Tuchhandel dienende Halle der Eumachia, der Tempel des Genius Augusti (sog. Mercurtempel),

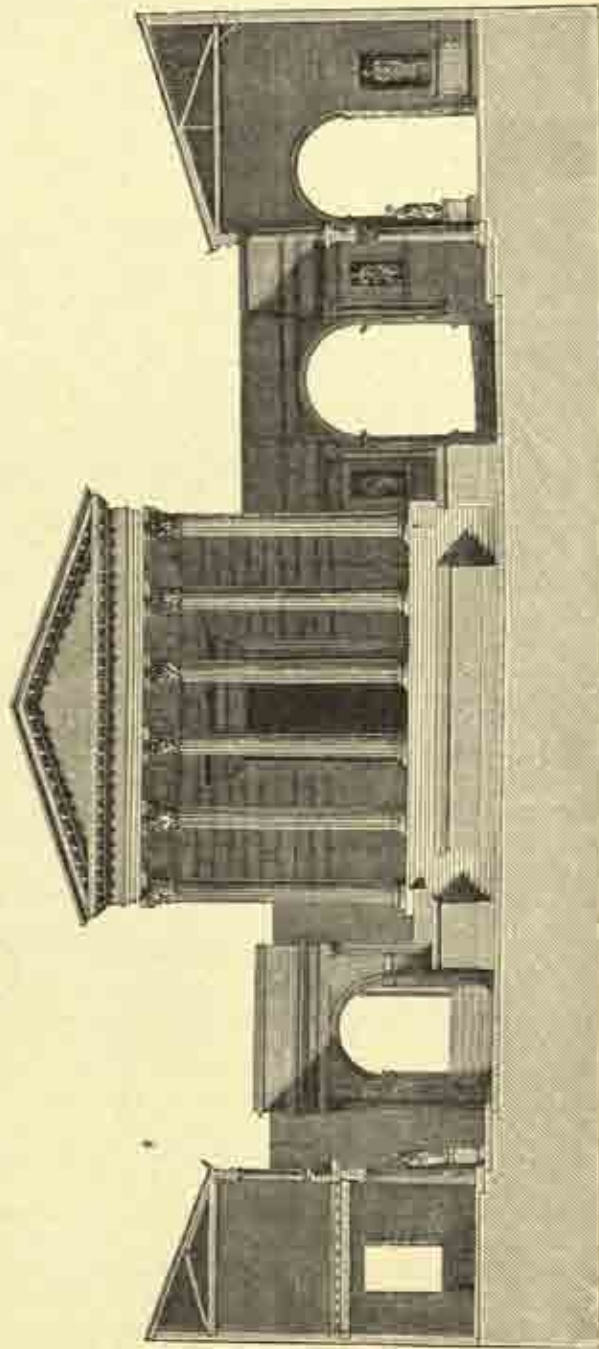


Abb. 1508 Nordseite des Forums mit dem Jupitertempel, restauriert.

ein noch unbestimmbarer Bau (sog. Senaculum) und das Macellum, die Markthalle für Lebensmittel. Wie die Nordseite damals etwa aussah, ersehen wir aus Abb. 1508 (Mazois' Restauration nach Overbeck

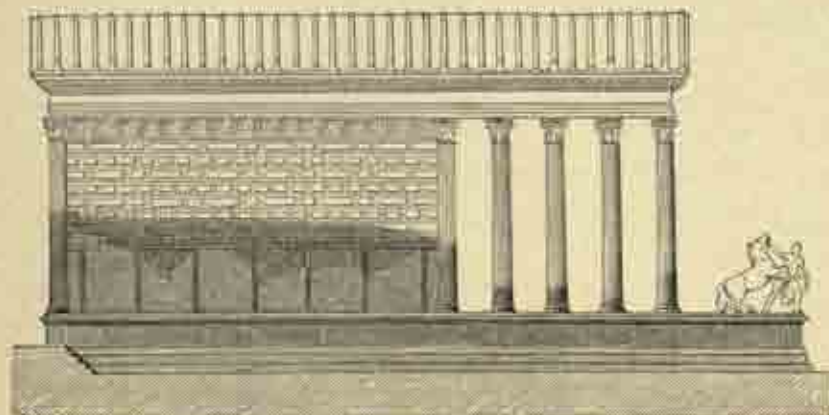


Fig. 39). Da erhebt sich in der Mitte, weit in den Markt hineinragend, der Jupitertempel auf einem der höchstgelegenen Punkte des Stadthügels. Auf dem breiten Vorbau der Treppe, welcher vermutlich zugleich als Rednerbühne (*rostra*) diente, stand ein Altar, auf den beiden Treppenwangen Reiterbilder. Seit der Pflasterung des Marktes erhoben sich zu beiden Seiten des Tempels marmorbekleidete Backsteinbögen, deren einer, der westliche, auch auf der

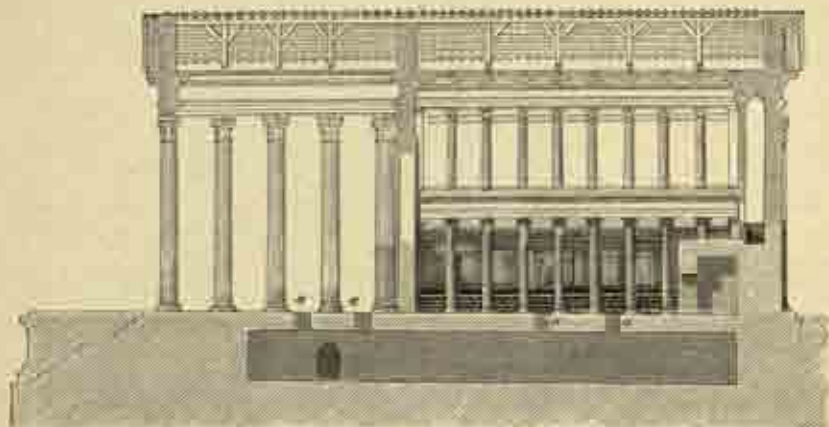
als ein glänzender Feastsaal, es bietet ein ehrendes Zeugnis für den Bürgersinn der Stadtgemeinde, und zugleich einen Beweis für den Wohlstand, dessen Pompeji sich vor seinem Untergange erfreute.

Ehe wir das Forum verlassen, sei noch mit einigen Worten des Jupitertempels gedacht, der, an hervorragender Stelle erbaut, Markt und Stadt zu beherrschen scheint. Das ganze Forum mit seinen Säulenhallen dürfen wir als den zugehörigen heiligen

Bezirk betrachten, und so war dieser Tempel doch auch wohl den Hauptgöttern der Stadt geweiht. Er kann für uns zugleich als charakteristisches Beispiel der in Pompeji gebräuchlichen Tempelbauform gelten. Von vorn sahen wir ihn schon Abb. 1508, hier auf Abb. 1509 und 1510 (nach Overbeck Fig. 47 u. 48) haben wir den Längendurchschnitt und die westliche Seitenansicht nach dem im ganzen gewiß richtigen Herstellungsversuch von Mazois vor Augen. Wie alle Tempel italischer Bauform erhebt er sich auf einem hohen nur an der Vorderseite zugänglichen Unterbau. Wir steigen die breite Treppe hinauf und stehen unter der von zwölf schlanken korinthischen Säulen getragenen Vorhalle. (Abgesehen von dem alten griechischen Tempel weicht nur der nahegelegene des Apollo insofern ab, als dort die Cella ringsum von Säulen umgeben war.) Eine breite hohe Thür läßt uns



1509 Seitenansicht des Jupitertempels.



1510 Längendurchschnitt desselben.

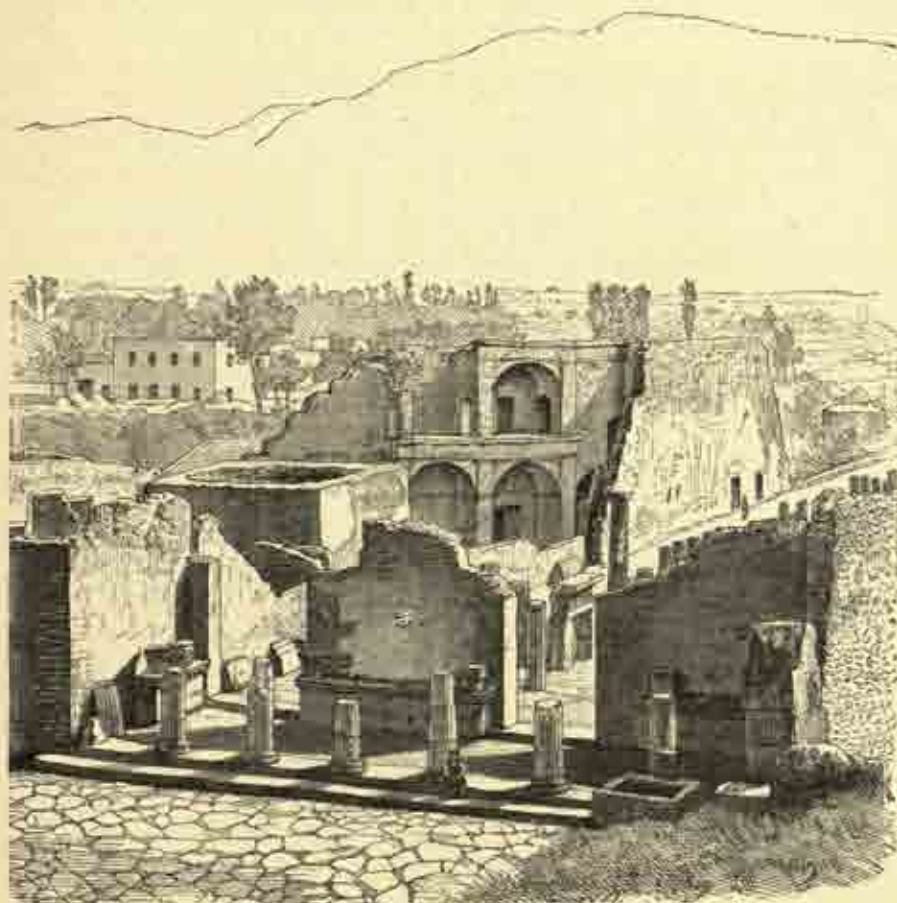
Abbildung links erscheint. Der andere war schon frühzeitig wieder fortgeräumt, vielleicht zur Zeit des Tiberius, um die Aussicht auf den damals erbauten größeren Triumphbogen dahinter freizugehen.

Denken wir uns nun den ganzen Platz und die Säulenhallen ringsum mit Statuen geschmückt, den Wagenverkehr völlig ausgeschlossen, den Verkauf von Eluwaren, Fleisch, Gemüse, Früchten und von Tuchwaren, der früher auf dem Markte selbst stattgefunden haben wird, auf die prächtigen und zweckmäßig eingerichteten Gebäude beschränkt, die an ihn angeschlossen: so erscheint das Forum in der That

ins Innere blicken, einen dreischiffigen Raum, dessen schmale Seitenschiffe durch eine doppelte Säulenstellung vom Mittelraum getrennt sind. Den ganzen Mittelgrund nimmt ein hoher aufgemauert Einbau mit drei kleinen Kammern ein. Er kann nur als Basis für das Götterbild gedient haben oder wohl richtiger für die Götterbilder: denn manches läßt darauf schließen, daß hier, wie im kleinen Aesculapientempel nicht eine, sondern drei Gottheiten gemeinsam verehrt wurden. An die capitolinische Trias zu denken, scheint unzulässig, weil der Tempel vorrömischer Zeit angehört und Jupiter, Minerva und Juno als Dreieheit

In dem eben genannten kleinen Heiligtum, dessen Bau in sullanische Zeit fallen wird, ihre Kultstätte hatten. Nissen denkt an Jupiter, Ceres und Venus. Vom Kellergeschoß ist vermutet, dort sei der Stadtschatz aufbewahrt worden. In der Seitenansicht des Tempels Abb. 1509 zeigt die dunkle Schraffur die noch erhaltenen Teile an. Die Außenwände waren mit Stuck verkleidet, auch die sichtbaren Quadern sind nur in Stuck ausgeführt. Die

unzugängliche Straße, welche sich langsam der Stabianerstraße zu (jetzt *cardo* genannt) abwärts senkt. Auch hier reiht sich Laden an Laden, aber ihre schönen Pfeiler aus mächtigen sorgfältig behauenen und trefflich gefügten Tuffquadern mit zierlich profilierten Gesimsen über einzelnen erhaltenen Thüren tragen das Gepräge einer anderen Zeit als derjenigen, in der die schmucklos nüchternen Ziegelpfeiler der Forumstraße erbaut wurden. Hier werden wir an



1511 Forum triangulare und großes Theater von außen. (Zu Seite 1364.)

punktierten Linien am Unterbau der Vorhalle bezeichnen die Stelle, wo der auf Abb. 1508 deutliche westliche Backsteinbogen ansetzte; diejenigen an der Hintermauer den Platz, wo sich die das Forum nordwestlich abschließende Mauer mit ihren beiden Durchgängen befand.

Aber es wird Zeit, dem Forum den Rücken zu kehren. Wir verlassen es an der Stelle, wo ehemals die große südlichere westöstliche Hauptstraße (*decumanus minor*) den Marktplatz durchschneidet. Unter der Marktportikus hindurch gelangen wir zwischen dem Gebäude der Eumachia und der sog. Schule auf die schon seit oskischer Zeit hier für Wagen

die Reste der älteren schönen Stulenhallen des Marktplatzes erinnert und an die Tuffquaderfassade der Mercurstraße. Solche Bauweise war nur in einer Periode möglich, wo auf Sauberkeit und Feinheit der Arbeit, auf die Schönheit der Form das Hauptgewicht gelegt ward, wo die ganze Bevölkerung gleichen Stammes war und eine annähernd gleichartige Geschmacksbildung in allen Schichten der Einwohnerschaft heimisch war. Und das war die Zeit vor dem Bundesgenossenkriege.

Wir sind an eine wichtige Straßenkreuzung gelangt. Vor uns zur Linken haben wir die großen älteren (sog. Stabianer) Thermen; an deren Ostseite



die breite Stabianerstraße ins Sarnothal hinabführt. Ein stattlicher Bau, der schon in vorrömischer Zeit durchgreifend umgestaltet ward, durch das Erdbeben im Jahre 63 n. Chr. sehr gelitten haben muß und dann nicht nur hergestellt und im Geschmack der neronischen Zeit ausgeschmückt, sondern auch mit allerlei neuen Einrichtungen ausgestattet wurde, wie sie den gesteigerten Anforderungen entsprachen. Das nötige Wasser scheint diesen Thermen aus einem gewaltigen, auf vier Ziegelpfeilern über der Fortsetzung unserer (Abbondanza-) Straße ruhenden Wasserbehälter zugeflossen zu sein.

Von dem Kreuzungspunkt führt nach Süden eine kurze breite Straße zu dem prächtig am Südrande des Stadthügels hochgelegenen Platze, der nach seiner Gestalt Forum triangulare genannt wird. Nissen glaubt in ihm die ursprüngliche Akropolis erkennen zu müssen. Auf ihm liegt der alte griechische Tempel, der schon geraume Zeit vor dem Erdbeben zerstört gewesen sein muß. Der Platz war mit Ausnahme der Südseite von Säulenhallen umgeben; eine schöne, mit schlanken ionischen Tuffsäulen geschmückte Vorhalle erschloß den nördlichen Zugang. Unsere Abb. 1511 (nach Overbeck Fig. 90) zeigt die Trümmer derselben. Jetzt ist sie teilweise aus den erhaltenen Werkstücken wieder aufgebaut (vgl. die Abbildung bei Overbeck vor S. 77). Rechts davor steht ein Brunnen, wie wir deren eine ansehnliche Zahl in den Straßen der Stadt verteilt finden (vgl. auch Abb. 383). Deutlich erkennbar sind die kannellierten Säulentrommeln und dahinter in der Mauer die beiden Eingänge. Durch den breiteren links zogen vermutlich die feierlichen Züge an Festtagen ins Theater, von dem die hoch über den Platz sich erhebende rechte Seitenmauer und ein (modern wieder hergestellter) Teil der Rückseite des Zuschauerraums auf der Abbildung sichtbar wird. Das Theater war nach griechischer Art unter Benützung der natürlichen Bodenverhältnisse an den Abhang des Stadthügels angelehnt; um zu seiner Bühne zu gelangen, mußte man vom Forum triangulare aus tief hinabsteigen. Von der inneren Einrichtung dieses großen, schöngelegenen Theaters kann hier nicht gesprochen werden. Die köstliche Aussicht, deren man sich vom Zuschauerraum ebenso wie vom griechischen Tempel und seiner Umgebung erfreute über das reiche Sarnothal und die majestätische Bergkette im Hintergrund, läßt unsere Abbildung wenigstens ahnen. Südlich schließt sich ans Theater eine ursprünglich zugehörige große Säulenhalle, welche später zur Gladiatorenkaserne umgebaut ward, östlich das kleinere Theater aus der ersten Zeit der römischen Herrschaft. Und wenn man die Straße, deren große Lavapolygone vor der ionischen Vorhalle sichtbar sind, links nach Osten weiter geht, so gelangt man in wenigen Schritten zur Palastra, einer einfach zierlichen

Säulenhalle aus vorrömischer Zeit, in der einst auf hoher Basis eine gute Nachbildung von Polyklet's berühmtem Doryphoros (vgl. oben Abb. 1497) stand. Und noch etwas weiter östlich liegt der Eingang des Isistempels. Er ward wahrscheinlich schon im 2. Jahrh. v. Chr. errichtet, ein Zeugnis neben vielen anderen für die rege Verbindung, die damals zwischen Alexandria und den griecisierten östlichen Städten Campaniens bestand. Nach seinem Einsturz beim Erdbeben 63 n. Chr. wurde er von einem Privatmann aus eigenen Mitteln wieder aufgebaut und zugleich auf Kosten der anstoßenden Palastra vergrößert.

Und nun noch einmal zur Kreuzung der Abbondanzastraße zurück und kurze Zeit in nördlicher Richtung weiter in enge winklige Gassen. Auch hier hat das Erdbeben arg gehaust. Überall stoßen wir auf geflickte Mauern und wüste, später anderweitig, zum Teil zu Gärtnereien und industriellen Zwecken benutzte Räume. Ein Sträßchen führt uns an den Punkt, den wir auf Abb. 1512 (nach Overbeck Fig. 145) erblicken.

Die Wände der pompejanischen Häuser zeichnen sich, von uralten Kalksteinquadermauern und späten Ziegelmauern abgesehen, nicht durch besondere Festigkeit aus, und so ist es erklärlich, daß beim Untergange der Stadt die oberen Stockwerke, die übrigens sehr vielen Häusern überhaupt gefehlt zu haben scheinen, größtenteils einstürzten. Was stehen blieb, ist bei der planlosen Art der älteren Ausgrabungen nachträglich durch den Erdruck zu grunde gegangen. So zeigt denn auch Abb. 1507 nirgends eine Spur von Mauerteilen des zweiten Stocks. Bei dem sorgfältigeren Verfahren in den letzten Jahrzehnten ist es jedoch gelungen, viele Reste von oberen Stockwerken zu erhalten. Ein interessantes Beispiel bietet unsere Abbildung in der sog. casa del balcone pensile. Das Obergeschoß an der Straße war vom Besitzer des kleinen Hauses vermietet. Gleich hinter der Haustür führt eine Treppe zu der engen Wohnung hinauf. Um mehr Raum zu schaffen, war der erkerförmige Ausbau (*macellum*) weit in die ohnehin schon schmale und dunkle Gasse hinein gebaut. Er ruht auf starken Balken, die natürlich verkohlt vorgefunden wurden, aber rechtzeitig durch neue ersetzt werden konnten. Solcher *macellum* hat es sicherlich viele gegeben.

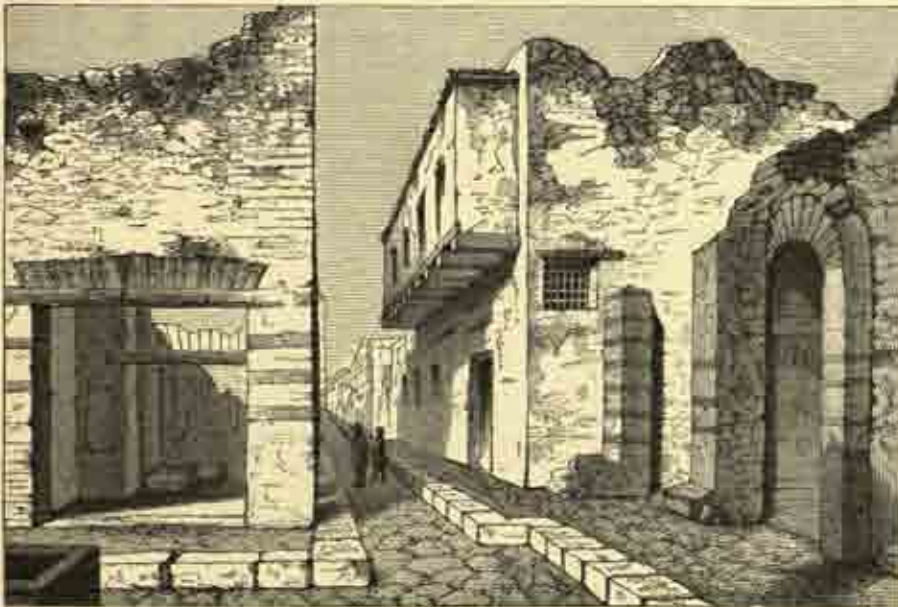
Das gegenüberliegende Eckhaus links hat einen breiten Ladeneingang; sonst sind derartige Läden in diesen Nebengassen verhältnismäßig selten. Sie scheinen sich anfänglich fast ganz auf die Hauptstraßen beschränkt zu haben und erst allmählich beim gewerblichen Aufschwung der Stadt mehr und mehr auch in die stilleren Stadtteile vorgedrungen zu sein. Schon in der letzten vorrömischen Zeit zeigen beinahe alle an den hauptsächlichsten Verkehrslinien gelegenen Häuser zu beiden Seiten der



Hausthür solche, seien es Läden, seien es Werkstätten, Garküchen, Kneipen, die entweder vom Inneren des Hauses zugänglich oder völlig gegen dasselbe abgeschlossen waren.

So stehen wir dann vor der Frage nach dem Bau und der Einrichtung des pompejanischen Hauses. Gerade darin besteht ja die unendliche Wichtigkeit Pompejis für unsere Kenntnis des Privatlebens im Altertum, daß nirgends sonst Privathäuser in solcher Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit erhalten sind. Und dazu kommt die uns hier gebotene Möglichkeit, die Geschichte des Haushaues vielleicht durch vier Jahrhunderte hindurch zu verfolgen. Gerade Pompeji bietet daher den geeignetsten Anlaß, vom römischen

Atrium. Wie diese Umlakung erfolgt ist, scheint noch zweifelhaft. Gewöhnlich nimmt man griechischen Einfluß an, neuerdings sucht man die Veränderung auf andre Weise zu erklären. Die durch verschiedene Verhältnisse bedingte Nötigung, die Ansiedelungen auf engem Raum möglichst zusammenzuschließen, führte zum Aneinanderbauen der Häuser mit gemeinsamen Zwischenmauern (*parietes communes*). Das von den Dächern seitlich herabfließende Regenwasser mußte natürlich diese Wände durchfeuchten und schädigen, und so kam man dazu, dem Wasser durch eine veränderte Dachkonstruktion einen Abfluß nach innen zu ermöglichen. So entstand das römische (italische) Atrium, so die nicht nach außen,



1512: Ein Haus mit erhaltenem Obergeschoß: Casa del balcone pensile. (Zu Seite 1364.)

sehen Hause überhaupt zu reden, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß die ältesten Stufen der Entwicklung uns hier nicht entgegen treten, daß nachweisbar auch nach der Verschüttung Pompejis noch eine sehr bedeutsame Fortentwicklung und Umgestaltung stattgefunden hat, und endlich daß die Verhältnisse der kleinen Provinzialstadt Pompeji nur mit Vorsicht auf die der Weltstadt Rom übertragen werden dürfen.

Die älteste Hausform war in Italien wie anderwärts die der kreisrunden Hütte; allmählich gab man ihr, um Platz zu gewinnen, eine mehr längliche ovale Form; sehr frühzeitig vollzog sich schon der Übergang zur zweckmäßigeren rechteckigen Gestalt. Das Regenwasser floß vom steil abfallenden Dache nach außen ab. Diese Formen finden sich in Pompeji nicht mehr. Für dessen Häuser ist der charakteristische Bestandteil der Wasserhof im Innern, das

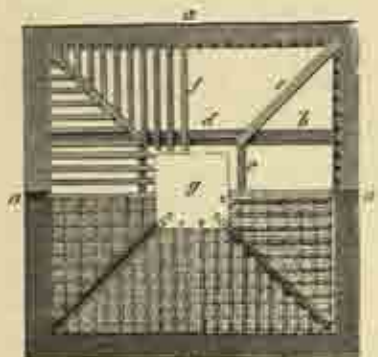
sondern nach innen sich öffnende Hausform. Gewiss wird auch die große Dunkelheit, die im alten Hause herrschte — denn Fensterglas gab es damals noch nicht, und einfache Löcher in der Mauer waren ein bedenklicher Nothelf —, viel zu dieser Umgestaltung beigetragen haben.

Das Aussehen und die Einrichtung dieses Wasserhofes, des Mittelpunktes im älteren römischen Hause, vergegenwärtigen uns die Abb. 1513 und 1514 (nach Overbeck Fig. 139. 140). Es ist dies die ursprüngliche und weitaus gebräuchlichste Form, die des *Atrium tuscanicum*. Es war ein quadratischer oder nur wenig oblonger Hof, dessen Dach, von allen vier Seiten nach innen abfallend, auf zwei langen Durchzugsbalken ruhte und in der Mitte eine quadratische Öffnung, das *compluvium*, hatte. Durch das *Compluvium* fiel das Wasser in das *Impluvium* — eine gemauerte Vertiefung — im Fußboden ein. Rings



um diesen Hof waren die Zimmer geordnet. Die Dachkonstruktion erhellt aus der Abbildung. Auf den beiden Hauptbalken (*trabes*) ruhen die Zwischenbalken *e* (*interpensae*). Von den Ecken des Hofes neigen sich die vier Streben *d* (*igni sollicitarum*) nach innen. Die Latten *f* (*capreoli*) bildeten die Unterstützung der großen Plattendächer (*tegulae*), deren aneinanderstossende Seitenränder durch die Hohlziegel (*imbrices*) vollständig bedeckt waren.

Auf die Mitte dieses Wasserhofes zu führte von der Straßenseite ein breiter Gang (*fauces*). Die Haus-



1513 (Zu Seite 1285.)



1514 (Zu Seite 1285.)

Dach und Durchschnitt des inneren Atrium.

thür lag selten gleich an der Straße, sondern meist innerhalb des Ganges, so daß davor ein unverschlossener Raum (*vestibulum*) übrig blieb. Auf beiden Seiten der *Fauces* befand sich gewöhnlich ein Zimmer, rechts und links vom Atrium je zwei und außerdem der Rückwand zunächst je ein dem Hofe zu ganz offener Raum, die sog. *alae*; im Hintergrund endlich in der Mitte dem Eingang gegenüber das gleichfalls weit geöffnete *tablinum* und je ein Zimmer an dessen beiden Seiten. Alle diese Räume waren nur vom Atrium aus zugänglich und erhielten von dort ihr Licht durch möglichst große und hohe Thüröffnungen. Schon frühzeitig suchte man die auf diese Weise natürlich spärlich beleuchteten Zimmer durch schmale, hoch in der Mauer angebrachte Schlitzfenster

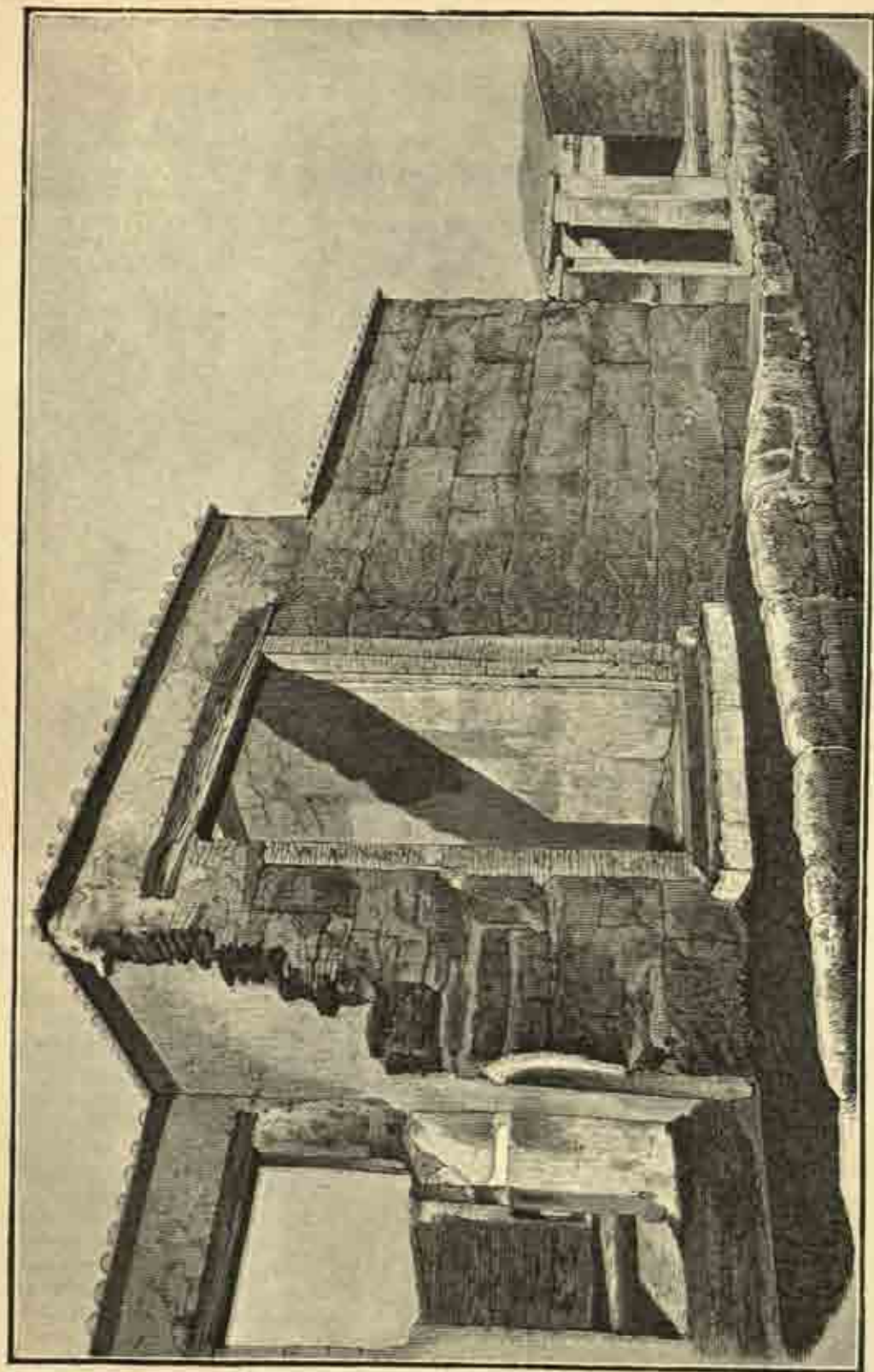
besser zu erhellen, später verstand man sich auch zu größeren vergitterten oder sonst hinreichend gegen Diche geschützten Fenstern (vgl. z. B. Abb. 1512). Fensterglas war auch in römischer Zeit in Pompeji noch sehr selten.

Der Herd stand hinter dem Impluvium, der Rauch zog durch die Dachöffnung ab (*atrium* vielleicht von *ater*?). Das eingeströmte Regenwasser konnte in eine Zisterne oder je nach Bedarf unter den *Fauces* nach der Straße zu abfließen. Ursprünglich war das Haus gewiss hinter dem *Tablinum* geschlossen und auf diesen Hof und die rings umliegenden Räume beschränkt. In Pompeji zeigen aber die ältesten Häuser schon das *Tablinum* auch auf der Rückseite völlig geöffnet einen Gange zu, an den sich in vielen Fällen



1515 Garteneinrichtung, restauriert.

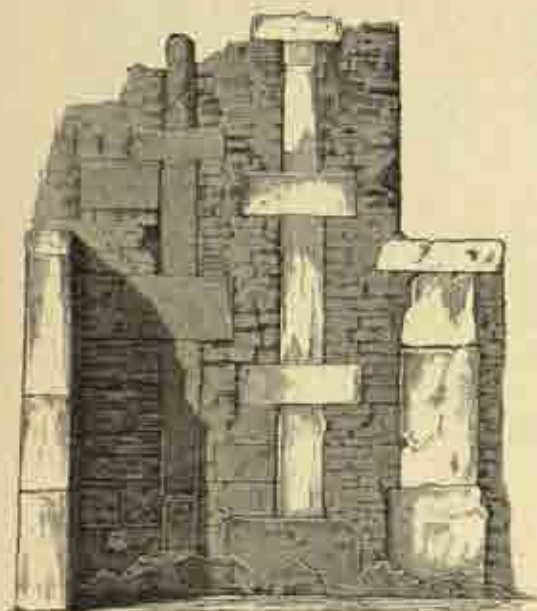
wohl ein Garten schloß. Der möchte dann etwa so aussehen, wie das Gärtchen auf Abb. 1515 (nach Overbeck Fig. 167), nur mit dem Unterschiede, daß der hintere Gang des alten Hauses noch kein säulengestütztes Dach trug wie hier, und daß Gartenmalereien — Bäume, Brunnen, Blumen, Vögel — an der Rückwand des Gartens, wie sie der Besitzer dieses reichen Hauses hatte anfertigen lassen, jener frühen Zeit noch fremd waren. An der Schmalwand im Hintergrunde sehen wir unter einer Laube gegen die Sonnenstrahlen wohlgeschützt ein gemauertes Triclinium, in der Mitte zwischen den drei Ruhebänken einen kleinen Tisch. Das Haus, an das dies Gärtchen sich anschließt (sog. *casa di Sallustio*), gehört nicht mehr der ältesten in Pompeji nachweisbaren Bauperiode an, aber doch jedenfalls vorrömischer Zeit, und hat in seiner Anlage noch sehr viel vom ursprünglichen Charakter des altitalischen Atriumhauses bewahrt.



LXXXI. Fronte der von del. Atrium des Kalles. (Zu Seite 126.)



Von solchen ältesten Häusern haben sich in Pompeji, wenn auch die meisten später umgebaut oder durch Neubauten ersetzt sind, genügende Reste erhalten, um uns ihre Eigenart sicher erkennen zu lassen. Sie werden den Jahrhunderten vor dem hannibalischen Kriege entstammen und dem kräftigen Bergvolk der Samniten ihren Ursprung verdanken, die, wie wir sahen, kurz vor 400 v. Chr. ihre gänzlich gracierten und verwelchlichten Stammesgenossen an der Küste überwältigten und ihre Städte in Besitz nahmen. Dem entspricht der derbe, schmucklose, ernste Charakter dieser Häuser. Abb. 1516 (nach Overbeck S. 500) zeigt uns die Fassade eines der



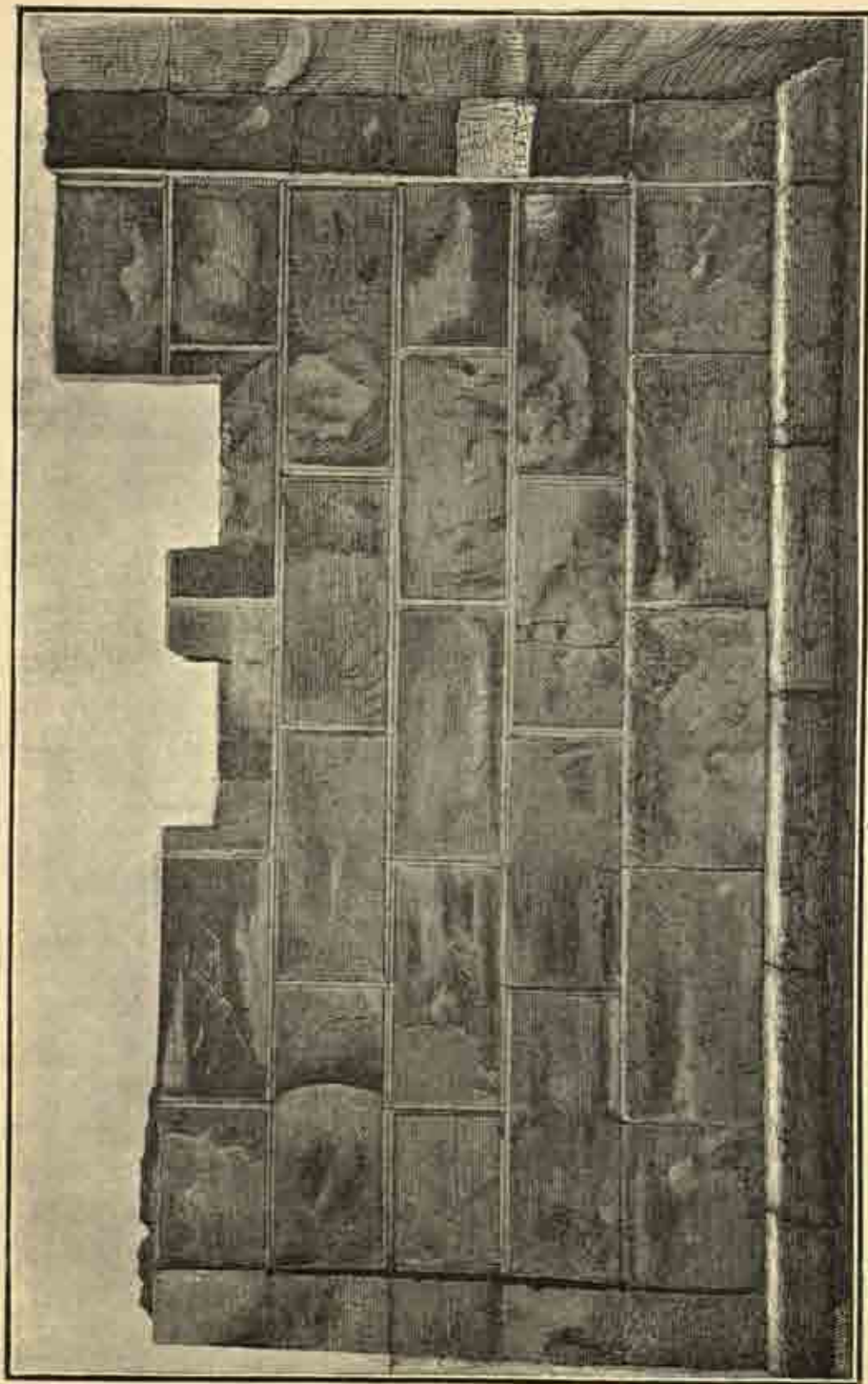
1517 Mauer aus Kalksteinfachwerk.

besterhaltenen dieser 'Kalksteinatrien' (sog. casa del chirurgo). Die ganze Straßenseite bestand aus Schichten mächtiger Kalksteinquadern. In der Mitte führten die hohen und weiten Fances zwischen den beiden Seitenzimmern — das linke ward später zum Laden angewandelt — ins Atrium. Dessen Wände waren nicht aus Quadern gebildet, sondern ebenso wie die Seitenmauern des Hauses aus einer eigentümlich fachwerkartigen Verbindung von Quadern und horizontal geschichteten, fast ziegelförmig zu behauenen Kalksteinen. Ein gutes Beispiel bietet die Mauer auf Abb. 1517 (nach Overbeck Fig. 262). Mörtel scheint damals noch unbekannt gewesen zu sein, die Lücken zwischen den Steinen wurden mit Lehm ausgefüllt. Die Häuser hatten eine ansehnliche Höhe, waren jedoch einstöckig; Säulen sind dieser Bauweise fremd. Ob und wie Atrium und Zimmer ausgeschmückt waren, wissen wir nicht; die Innenmauern mußten auf jeden Fall schon um ihrer

geringen Festigkeit willen eine Stuckdecke erhalten, die Frontquadermauer wird vermutlich ihr natürliches Aussehen bewahrt haben.

Bildet für diese ältere Zeit der grobe, löcherige Kalkstein das charakteristische Baumaterial, so tritt später mehr und mehr der graue Tuff in den Vordergrund, ja er überwiegt bald in einem solchen Grade, daß mit gutem Grund der Zellausschnitt bis zur Besitznahme Pompejis durch die Römer bangeschichtlich als die 'Tuffperiode' bezeichnet worden ist. Es ist der wachsende griechische Einfluß, der hier sich geltend macht. Der grobe Kalkstein war keiner künstlerischen Gestaltung fähig, fein profilierte Gesimse, zierlich kannellierte Säulen, ionische, korinthische oder gar mit Figuren gezierte Kapitelle ließen sich aus ihm nicht bilden. Freilich hat er eine größere Tragfähigkeit als Tuff, daher behielt man ihn für die hohen Thürpfosten am Atrium noch lange bei, mußten sie doch die Last der schweren Balken tragen, auf denen das Hofdach ruhte. Wo möglich aber verwendet man jetzt nur Tuffquadern. So an der Straßenseite der Häuser. Fassaden von Tuffquadern, wie sie Abb. 1518 (nach Overbeck S. 502) zeigt, sind allerdings sehr selten; schon hatte sich der Verkehr so gehoben, daß die Zimmer zu beiden Seiten der Hausthür gewöhnlich zu Läden eingerichtet wurden, die Hausfront im Erdgeschoß aber nur aus vier hohen Quaderpfeilern bestand. Aber auch im Innern gingen große Veränderungen vor sich. Es ward hervorgehoben, daß die Kalksteinatrien keine Säulen konnten; jetzt halten mit dem neuen Material auch die griechischen Säulen ihren Einzug. Hier und da schon in den Atrien.

Vitruv nennt fünf Arten der letzteren. Außer dem gewöhnlichen älteren *atrium tuscanicum* — man weiß nicht, mit welchem Recht es als etruskisch bezeichnet wird — zunächst das *dipluvium* und *testudinatum*. In beiden hat man mit Recht Versuche erkannt, Übelstände des gebrüchlichen Wasserhofes zu beseitigen. Auch das *atrium dipluvium* hatte eine mittlere Öffnung, aber das Dach senkte sich nicht von den vier Wänden nach innen, sondern war in der Mitte um das Kompluvium am höchsten. Dadurch erreichte man allerdings den Vorteil größerer Helligkeit in den unteren Räumen, doch mußte das gegen die Mauern laufende Regenwasser oft genug, wenn die Abflüßröhren sich verstopften, die Wände selbst durchfeuchten und beschädigen. — Im Gegensatz hierzu war das *atrium testudinatum* ganz dunkel. Denn hier war die mittlere Öffnung geschlossen. Dadurch wurden freilich manche Unannehmlichkeiten des offenen Hofes im Winter vermieden, dafür aber auch die unteren Räume fast unbewohnbar gemacht. Beide Arten scheinen demnach nur vorübergehende oder nur unter bestimmten Verhältnissen benutzte Auskunftsmittel gewesen zu sein; allgemeine Geltung



1319 Mauer eines Hauses aus der Tuffperiode. (Zu Seite 1368.)



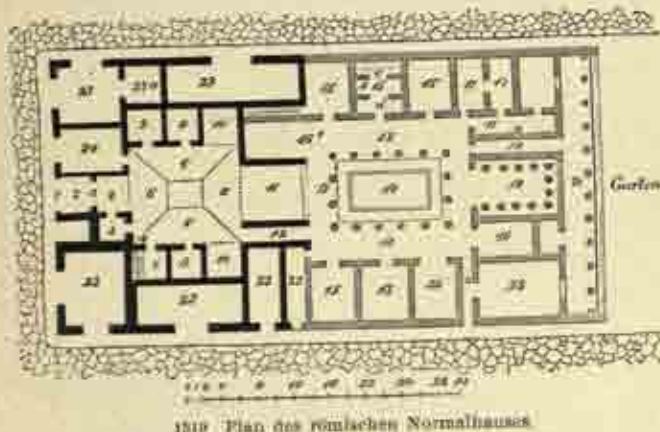
gewannen sie schwerlich, in Pompeji findet sich kein Beispiel. Wichtiger sind die beiden letzten von Vitruv genannten Arten: das *atrium corinthium* und *tetrastylum*. Schon die Namen weisen auf den Einfluß griechischer Baukunst hin. Da das tuscanische Atrium doch keinerlei Unterstützung vom Boden aus hatte, waren seiner Größe von vornherein bestimmte Schranken gesetzt. Die Unterstützung der Dachbalken mit vier oder mehr Säulen — danach unterscheiden sich diese beiden Arten des Atrium — ermöglichte eine Vergrößerung des Hofes und zugleich eine Erweiterung des Kompluvium, mithin auch eine bessere Beleuchtung der Hofräume.

Gerade dieses Streben nach Weiträumigkeit ist für die Tuffperiode charakteristisch. Besonders geht man darauf aus, das Haus nach hinten auszudehnen. Schon an die Kalksteinatrien schloß sich gewifs in

stätten vormietet, nur 24 neben der Hausthür hängt mit dem Atrium zusammen: hier stellte etwa der Besitzer seine Waren zum Verkauf. Rechts neben dem Eingange innerhalb der Hausthür 3 — davor ist das unverschlossene Vestibulum 1, 2 — liegt die kleine Kammer des Pfortners 5. In 7 führt eine Treppe in den Oberstock. Leicht erkennbar sind die beiden Alae 10 und der Hausthür gegenüber das Tablinum. Rechts neben ihm bringt uns der schmale Gang 12 in die Privatwohnung, deren Mittelpunkt das von 16 Säulen getragene Peristyl bildet. Ringherum liegen die Wohn- und Schlafstuben (*cubicula*), die Esszimmer (*triclinia*) und etwaige Festsäle (hier 18, *oecus*). Durch den Gang 17 gelangt man zu den Wirtschaftsräumen, durch 19 zum Küchengarten, der in reichen Häusern oft noch hinter dem Peristyl angelegt war. Besonders wohlhabende Hausbesitzer

liefsen sich an dessen Stelle noch ein zweites Peristyl herrichten; zuweilen finden wir auch mehrere Atrien neben einander, von denen das eine für die Dienerschaft bestimmt war und zu Wirtschaftsgelassen, Stallungen u. dergl. führte, das andre reicher ausgestattete den festlichen Empfangssaal bildete. Dafs grofsere Häuser zuweilen eigne kleine Bäckereien und ziemlich häufig Räume mit Einrichtungen für warme und kalte Bäder enthielten, braucht nur erwähnt zu werden. Natürlich sind solche grofsen Häuser, die an Stelle mehrerer früherer Kalksteinatrien entstanden waren oder gar den Platz einer ganzen Insula einnahmen, inmerhin selten. Die ärmlichen Bürger mußten sich mit kleineren Räumen behelfen.

Aber wo sie überhaupt eigne Häuser besaßen und nicht zur Miete wohnten — was in der späteren Zeit mehr und mehr üblich geworden sein muß —, da suchten sie ihre Wohnung dem besprochenen normalen Typus möglichst anzunähern. Abb. 1520 auf Taf. XLIX (nach Overbeck Fig. 159) zeigt Mazois' Restauration vom Atrium eines unscheinlichen, doch keineswegs grofsen Hauses, der sog. *casa del poeta tragico*. Es ist ein tuscanisches Atrium. In der Mitte die grofse viereckige Vertiefung zur Aufnahme des vom Dache her einströmenden Regenwassers, dahinter die Mündung der Zisterne, in die das überschüssige Wasser aus dem Impluvium abfloß. Rechts sieht man die Thür eines der Seitenzimmer, dahinter die weite Öffnung der rechten Ala. Geradeaus zeigt sich das um eine Stufe höher liegende Tablinum, hinter ihm wird der Saalhof sichtbar, neben ihm rechts der Gang, welcher Atrium und Peristyl verband. In diesem Hause mangelte der Platz, um den Säulengang rund herum zu führen, wollte man nicht den an sich schon kleinen Gartenraum ungebührlich verkleinern. Der Besitzer half sich dadurch, dafs er die vierte hintere Seite freiließ



1519 Plan des römischen Normalhauses.

vielen Fällen ein Garten, wo der nötige Platz zur Verfügung stand. Aber nur ein offener Gang an der Rückseite des Tablinum führte zu ihm hinaus. Jetzt wird der Gartenraum auf allen Seiten mit Säulenhallen umgeben, und an diese, soweit es der Raum zulässt, Zimmer angereiht. Das alte Atrium verliert seine frühere Bedeutung als Wohnhaus und wird mehr und mehr für die Öffentlichkeit bestimmt: die Privatwohnung liegt hinter demselben und umfaßt die Räume um das Peristyl. Gewöhnlich führt nun ein schmaler Gang neben dem Tablinum aus dem Atrium in diesen Teil des Hauses, die beiden Zimmer zu beiden Seiten des Tablinum werden zum Atrium hin geschlossen und auf die hintere Stollenhalle geöffnet. So entsteht die Hausform, die zur Zeit des Vitruv als die normale galt. Den Grundriss derselben lernen wir aus Abb. 1519 (nach Overbeck Fig. 135) kennen, in Pompeji kommt ihm das sog. Haus des Pansa besonders nahe. Das tuscanische Atrium 6 mit den von ihm aus zugänglichen Zimmern ist verhältnismäßig klein, alle die äußeren Räume 23 der Straße zu sind als Läden oder Werk-







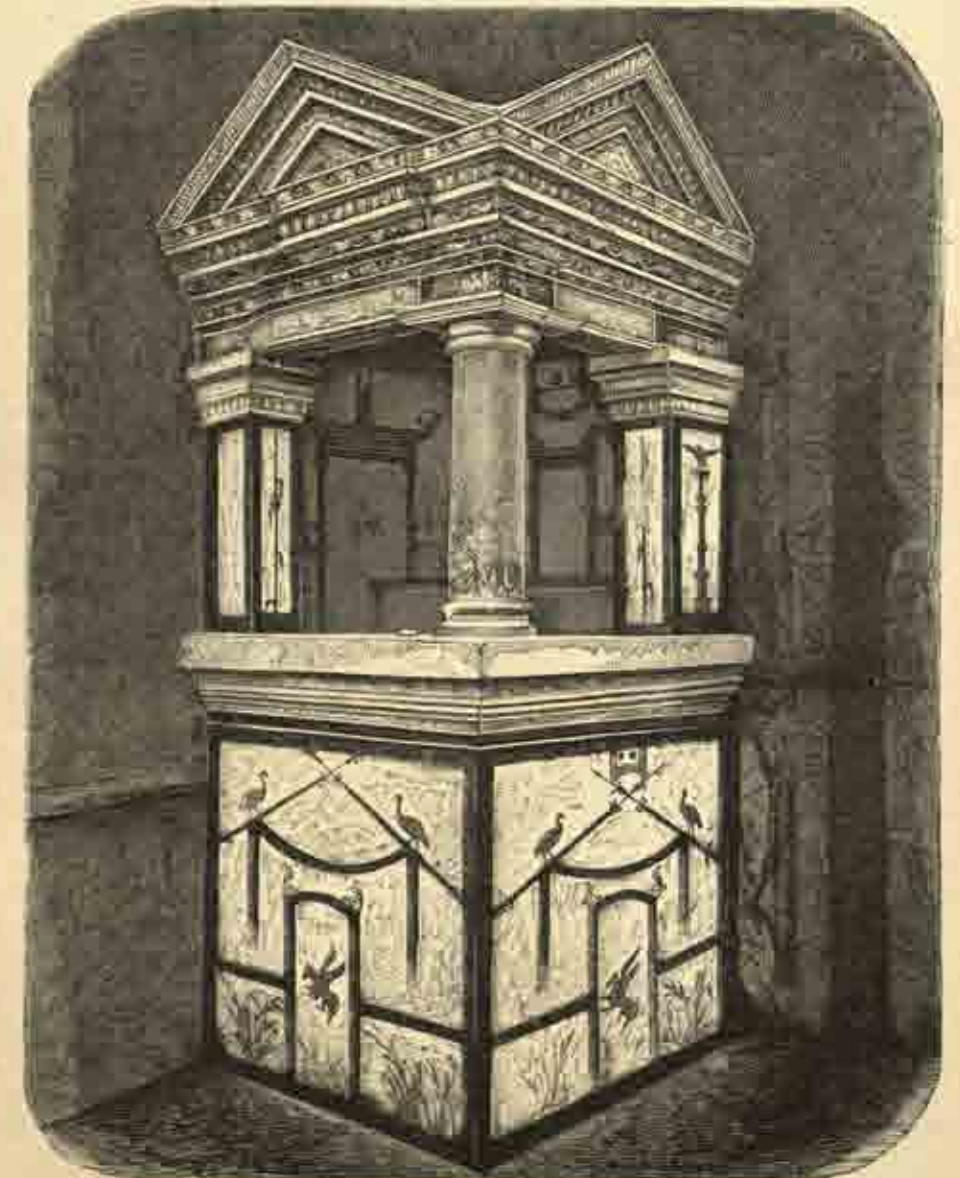
1021 Längendurchschnitt der casa del centenario. (Zu Seite 1071.)



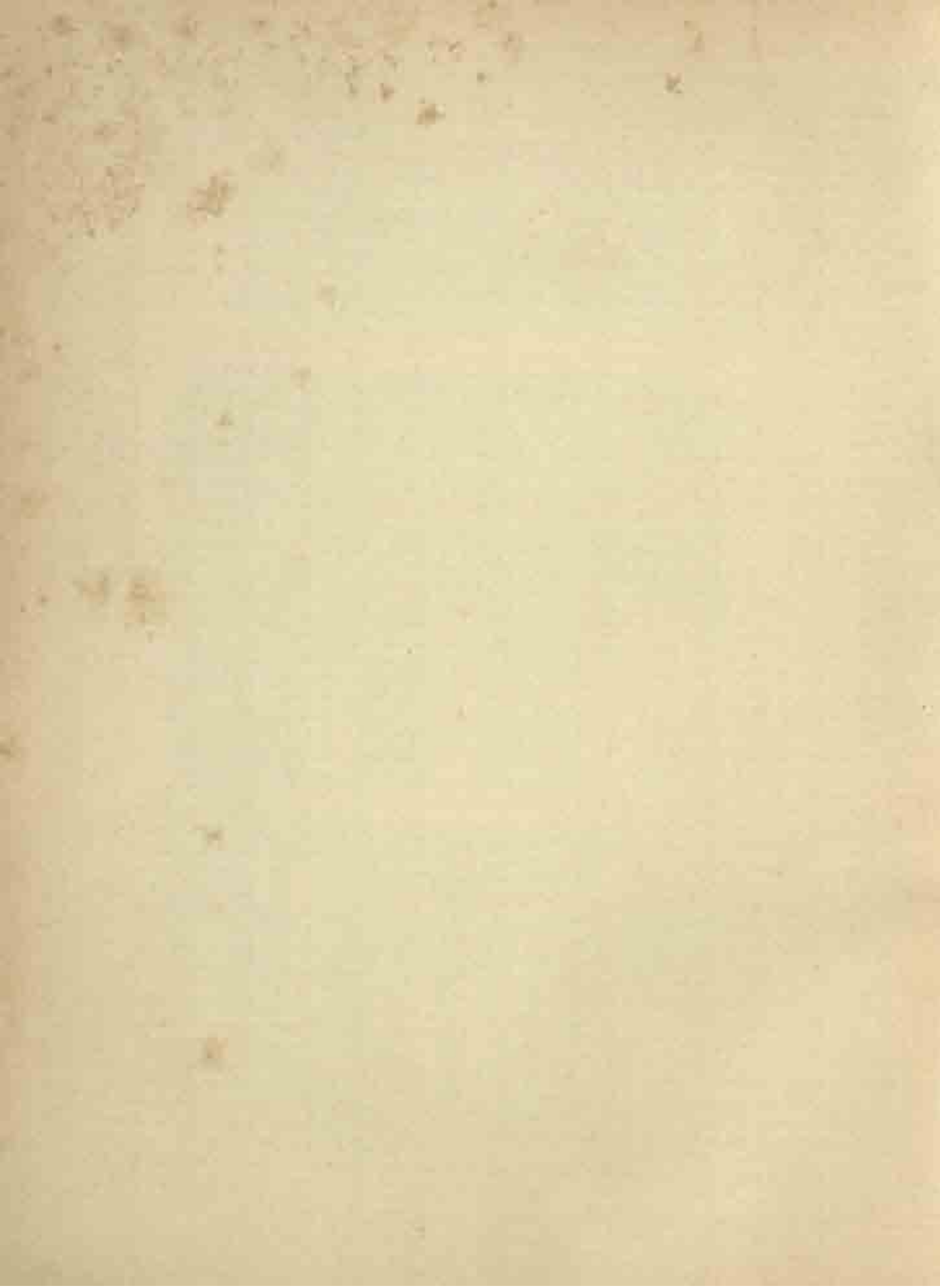
1022 Querdurchschnitt des Peristyle der casa del centenario. (Zu Seite 1071.)



1020 Restaurierte Ansicht vom Hause des tragischen Webers. (Zu Seite 1070.)



1021 Haus des traurigen Webers. (Zu Seite 1071.)





und sie dafür mit einem großen Gartenbilde schmückte, wie wir es gerade bei beschränkten Raumverhältnissen überaus oft in Pompeji finden. An dieser Hinterwand des Hauses steht links die kleine Hauskapelle (*atrium*), in der die Figürchen der Laren und Penaten, vielleicht auch anderer Götter aufgestellt wurden. Sie fehlt in dieser oder jener Form in keinem Hause. Meist sind es nur in der Wand angebrachte Nischen oder gar nur Wandmalereien; ein größeres für den Geschmack der letzten Zeit Pompejis charakteristisches Heiligtum aus dem Atrium eines Privathauses führt uns Abb. 1521 auf Taf. XLIX (nach Overbeck Fig. 146) vor Augen. In den teilweise recht hübschen Stuckverzerrungen an Gesims und Giebeln wechseln weiße und bunte Felder, die Malerei ist ziemlich derb auf weißem Grunde ausgeführt. Im Innern fanden die kleinen Bildnisse der Hausgötter ihren Platz.

Nach allem bisher Gesagten wird es, hoffe ich, leicht sein, den restaurierten Durchschnitt eines größeren Hauses zu verstehen. Abb. 1522 und 1523<sup>1)</sup> (nach Overbeck \* vor S. 358) bieten Quer- und Längsschnitt eines vor wenigen Jahren aufgedeckten Palastes an der Nolanerstraße, der sog. *casa del centenario*. Der Bau gehört nicht mehr der Tuffperiode an, sondern römischer Zeit, stimmt aber in seiner Anlage mit der der oskischen Herrenhäuser völlig überein. Es ist eins der wenigen Beispiele mit Haupt- und Nebenatrium nebeneinander; hinter diesen liegt der stattliche weiträumige Säulenhof. Abb. 1523 zeigt von rechts nach links den Durchschnitt durch das Hauptatrium, das Peristyl und die südlich dahinter liegenden Räume, wie sie mit hinreichender Sicherheit ergänzt werden können. Das Haus war in den vorderen nördlichen Teilen zweistöckig. Wir betreten es (auf der Abbildung rechts) von der Nolanerstraße aus, durchschreiten das kurze Vestibulum, die Hausthür und den ebenfalls kurzen inneren Gang, der uns in das tuskanische Atrium führt. Alles entspricht hier der gewöhnlichen Form. Wir sehen das Kompluvium, die beiden Hauptbalken, auf denen das nach innen geneigte Dach ruht, und unten im Boden das Impluvium, links daneben die Zisterne. An den beiden Seiten liegen wie gewöhnlich zwei Zimmer — beachtenswert sind die hohen Thüren — und eine Ala. Um ins Peristyl zu gelangen, können wir entweder das nach vorn und hinten in ganzer Breite sich öffnende Tablinum benutzen, oder den schmalen, hauptsächlich wohl für die Dienerschaft bestimmten Gang daneben. Das Peristyl muß ein angenehmer Aufenthaltsort gewesen sein. In der Mitte ein tiefes Wasserbecken, in das beständig aus dem Schlauche eines Satyrs (s. oben Abb. 385) frisches Wasser zuströmte, Blumen und Straucher ringsum; die unten roten, oben

weißen Säulen hoben sich wirkungsvoll von der bunten Farbenpracht der Wände ab. Die Säulen waren unten durch ein Holzgitter verbunden, Vorhänge zwischen ihnen konnten den lästigen Sonnenstrahlen den Zutritt verwehren. Die drei Thüren, welche auf Abb. 1523 sichtbar werden, führten von diesem Säulenhof in die Räume hinter dem Nebenatrium, welche teils zu Gelagen benutzt wurden, teils wirtschaftlichen Zwecken dienten und endlich auch Badezimmer enthielten. Letztere erkennt man deutlich auf dem Querschnitt Abb. 1522 ganz links an dem hohlgelegten Fußboden. Die Heizung dieser Hohlräume, durch welche die Luft im Caldarium erwärmt werden sollte, fand wie gewöhnlich von der nahegelegenen Küche aus statt. Der tieferliegende Raum rechts daneben war das für kalte Bäder bestimmte Frigidarium, das große Wasserbassin ist auf der Abbildung nicht sichtbar. — Auch hinter dem Peristyl (auf Abb. 1523 links) dehnte sich das Haus noch weiter aus. Zunächst folgte ein großer Saal und hinter diesem lag ein Raum, der in einer unserm Geschmack wenig zusagenden Weise die Stelle eines Gärtchens vertreten sollte. Die Mitte nahm ein Wasserbecken ein, in das aus einer Mosaiknische Wasser über eine kleine Treppe hinabströmte, die Wände waren teils mit Seestieren, teils mit Pflanzen bemalt. Von all den übrigen Räumen kann hier nicht gesprochen werden. Um von der Größe des Hauses eine Vorstellung zu geben, erwähne ich nur noch, daß, abgesehen von den vermieteten Läden mit ihren Hinterzimmern an der Stirnseite (Nolanerstraße), das Haus zu ebener Erde nahezu 70 verschiedene, teilweise freilich recht kleine Räumlichkeiten enthält, also ungerechnet die Zimmer des nicht erhaltenen oberen Stockwerks. Die Rückseite nach Süden ist noch nicht völlig freigelegt; an den übrigen drei Seiten war das Haus von Straßen umgeben — die beiden Nebenstraßen auf den Langseiten sind auf dem Querschnitt Abb. 1522 angedeutet — und nahm jedenfalls fast den Raum einer ganzen Insula ein. Dasselbe ist auch bei einigen Palästen der Tuffperiode der Fall, z. B. bei der sog. *casa del Fauno* und der *casa di Pansa*, immerhin aber überaus selten.

Es ward schon darauf hingewiesen, daß die ältesten Häuser auf verhältnismäßig wenige Räume um das Atrium beschränkt waren und keinen Oberstock, kein Peristyl kannten. Erst allmählich scheinen die sozialen Unterschiede mehr und mehr auch im Hausbau zur Geltung gekommen zu sein. Der kleinen Zahl von Besitzern großer Häuser tritt bald eine Menge von Bewohnern weniger gemieteter Zimmer im Erdgeschoss oder Oberstock gegenüber, und allem Anschein nach war deren Zahl zur Zeit der römischen Herrschaft in überaus rascher Zunahme begriffen. Die Dichtigkeit der Bevölkerung

<sup>1)</sup> Die Abb. 1520 — 1523 befinden sich auf Taf. XLIX.



wird in den letzten Jahrzehnten sehr groß gewesen sein — Nissen nimmt für Pompeji etwa 20000 Einwohner an — und der der jetzigen Städte Campaniens an die Seite gestellt werden können. Immerhin hatte Pompeji noch durchschnittlich recht viele Besitzer eigener, wenn auch oft sehr kleiner Häuser. Das alte Grundschema des Lichthofes, um den sich die Zimmer gruppieren, blieb bewahrt, wie viele Abweichungen auch im einzelnen durch die Verhältnisse bedingt worden. Hier ist die allmähliche Umgestaltung der Atriumhäuser zu Mietkasernen nur in ihren allerersten Anfängen zu beobachten. Mit Recht ist neuerdings hervorgehoben, daß wir uns die Wohnungsverhältnisse des kaiserlichen Rom ganz anders vorzustellen haben.

«Das Atrium, der altehrwürdige Mittelpunkt der Familie, hatte seine Bedeutung verloren, sobald das Haus nicht mehr von einer Familie oder einer *gens*, sondern von zahlreichen einzelnen Personen bewohnt war. In Rom strömte alles zusammen. Um möglichst viel Raum zu gewinnen, ward man dort schon frühzeitig zum Hochbau genötigt. Dreistöckige Häuser kennen wir in Pompeji nur vereinzelt, und zwar nur am Rande des Stadthügels, wo also die unteren Stockwerke nicht vollständig ausgehauert waren. In Rom dagegen werden schon gegen Ende des I. Jahrh. n. Chr. zehnstöckige Häuser erwähnt. Damit war aber die alte Form des Atriumhauses unvereinbar. Wie wir schon in Pompeji sahen, wird im Laufe der Zeit der Raum an der Straße je länger je mehr ausgenutzt. Läden, Kneipen, Werkstätten, alle öffnen sich der Straße zu. Mehr und mehr müssen die römischen Häuser den Charakter der modernen Bauten in unsern Großstädten erhalten haben. Die weiträumigen Atrium- und Peristylhäuser der vor-kaiserlichen Epoche bleiben nun allein den reichen Familien vorbehalten, es sind die *domus*, welche den riesigen, den Platz einer ganzen *insula* einnehmenden Mietkasernen gegenüberstehen. Und schließlich überwiegen die letzteren so sehr, daß nach der Constantinischen Regionenbeschreibung nur noch ein Atriumhaus auf 25 *insulae* kam.

Zur inneren baulichen Einrichtung des (römischen) Hauses in Pompeji ist nur wenig hinzuzufügen. Die verschließbaren Zimmer und Kammern sind durchgängig eng und klein; man hielt sich gewiß tagsüber, so weit es die Witterung verstattete, draußen in den Säulenhallen bzw. dem Wasserhofe auf. Keller sind verhältnismäßig selten; die Küche, selbst in den vornehmeren Häusern, meist auffällig klein und ärmlich, so daß man kaum begreift, wie hier die Zurüstungen zu größeren Gastmählern getroffen werden konnten. Auf die Anlage des Abtritts, der in der Regel unmittelbar neben der Küche liegt, scheint dagegen besonders in der letzten Zeit einige Sorgfalt verwendet zu sein; es fehlt nicht an Häusern,

wo die Leitung der Kloake aus dem Oberstock noch gut erhalten ist. An Wasser scheint es in den letzten Jahrzehnten nirgends gefehlt zu haben. Wo die Wohnungen nicht durch die Wasserleitung selbst versorgt wurden — übrigens findet man das Wasser nur in die Peristyle, nie in die Zimmer oder in die Küche geführt —, konnte der Bedarf aus den Zisternen im Atrium befriedigt werden, auch gab es öffentlicher Brunnen genug. Die Decken waren größtenteils flach gewölbt, doch sind in den Privathäusern selten mehr als die Ansätze der Wölbungen erhalten. Daneben gab es auch flache Decken, doch liegt meines Wissens bisher kein Beispiel aus Pompeji vor, aus dem wir das Aussehen und den Schmuck solcher flacher Decken erkennen könnten. Die Wölbungen scheinen meist mit buntenfarbigen Verzierungen versehen zu sein, in der späteren Zeit wurden Stuckreliefs mehr und mehr beliebt.

Die Fußböden waren, den Forderungen des Klimas gemäß, natürlich nicht aus Holz, sondern aus Estrich hergestellt. Weitans am gewöhnlichsten ist das *opus signinum*. Mit diesem Namen bezeichnete man (nach einer in Signia gemachten Erfindung) eine auf den gechneten Boden ausgegossene und sorgfältig geglättete Mörtelmasse, die von zerstoßenen Ziegelstückchen durchsetzt und rotgefärbt war. Oft wurden in ihr durch eingelegte viereckige weiße Steinchen einfache oder reichere Muster hergestellt. Bei bevorzugten Räumen und in vornehmeren Häusern trat an die Stelle dieses Estrichs das kunstvollere Mosaik (vgl. S. 927 ff.). Fußböden aus Steinfliesen oder Ziegeln scheinen in den Privathäusern Pompejis nicht vorzukommen.

Einer eingehenden Besprechung bedarf die Ausstattung und der Schmuck der Wände. Abgesehen von einzelnen beiläufigen Erwähnungen wissen wir über die Wandverzierung griechischer Häuser so gut wie nichts (s. S. 627 f.); und wie weit aus den Wandmalereien der etruskischen Grabstätten Rückschlüsse zulässig sind, ist beim jetzigen Stande der Forschung noch in vieler Hinsicht fraglich. In Rom treten bei Erdarbeiten immer neue, teilweise treffliche Beispiele bemalter Wände zu Tage — ich erinnere an die bekannten Malereien aus dem Hause des Germanicus auf dem Palatin (Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen N. 682; Man Taf. IX) und aus der Villa am Tiberufer (Mon. Inst. XI tav. 44; XII tav. 5 ff.) —, aber wie groß auch ihr Kunstwert sein mag, es bleiben vereinzelte Beispiele, von denen die ältesten schwerlich in das letzte Jahrhundert der Republik weit hinaufreichen werden. Eine geschlossene Reihe, groß genug, um den allmählichen Entwicklungsgang der Wanddekoration zur Anschauung zu bringen, findet sich in Rom nicht; für die vorchristlichen Jahrhunderte überhaupt fast nichts. Um so reicheres Material stellt uns Pompeji zu Gebote:



die Behausung des Armen ebenso wie den Palast des Reichen, Privathäuser und öffentliche Bauten, kleine dunkle Kammern neben lichten stattlichen Festsälen. Alles ladet hier zur Vergleichung und Prüfung ein. Wie vieles vom Wandschmuck auch der Barbarei der Menschen und der Ungunst der Witterung zum Opfer gefallen ist, wie viele Stücke auch ausgesägt und fortgeschafft, wie sehr die Farben auch verbläut oder gar verschwunden sind: der erste Eindruck ist noch immer der einer erstaunlichen Frische, Buntheit und Mannigfaltigkeit. Und neben der Farbenfreude und dem Überquellen von Lebenskraft und -lust überrascht den Beschauer die Kunstfertigkeit der alten Meister, die nur unter der Voraussetzung langdauernder Überlieferung und unausgesetzter Übung begreiflich wird.

Indes, so bunt und verschiedenartig uns die Verzierungen der pompejanischen Wände auch anfänglich anmuten, so glauben wir uns doch sehr bald bewußt zu werden, daß all dieser schier unerschöpflichen Formenfülle ein gemeinsames Prinzip zu grunde liegt.

In gleicher Weise sehen wir die Wände allerorten mit Stuck bekleidet und bunte Verzierungen und Bilder in derselben Freskotechnik darauf gemalt. Durchgängig finden wir die bemalten Wände horizontal in drei Teile gegliedert: dem Sockel folgen deutlich gesondert ein mittlerer und ein oberer Wandteil. Dazu kommen senkrechte Abschnitte, deren mittelster meist als das Hauptfeld charakterisiert ist. Außerdem aber fällt bei der großen Masse der Wände eine unverkennbare Verwandtschaft der dekorativen Formen im einzelnen auf. Das erklärt sich leicht. Beim Erdbeben (63 n. Chr.) ward ein bedeutender Teil der Stadt stark beschädigt. Da gab es in der Folgezeit nicht nur zahlreiche Mauern neu aufzuführen, sondern noch viel mehr zerstörte Wandverzierungen wiederherzustellen, und natürlich trug man in diesen Fällen mit vereinzelter Ausnahmen dem veränderten Geschmacke Rechnung und stattete die beschädigten Räume und, um störende Ungleichheit zu vermeiden, wohl gar das ganze Haus in der Weise aus, wie es zur Zeit des Nero und der Flavier Mode war. Und die damals übliche Dekorationsweise, welche an kräftigen, blendenden Farben besonderes Gefallen fand, zieht unsere Blicke auch darum zunächst auf sich, weil die Farben bei der Zerstörung Pompejis noch wenig gelitten hatten und daher auch uns jetzt noch besonders frisch und lebhaft erscheinen. Weit aus das meiste von dem, was in den bekannten Werken von Zahn und Ternite in Farbendruck wiedergegeben ist, sind Wandmalereien aus den letzten Jahrzehnten der Stadt. Das Überwiegen dieses späteren Stils und seine Farbenpracht hat dazu geführt, daß die Reste früherer Zeit lange übersehen wurden. Es ist das Verdienst von A. Mau,

diese für die Entwicklungsgeschichte der Wandverzierung überaus wichtigen Überbleibsel erkannt, sorgsam geprüft und ihre stilistischen Merkmale dargelegt zu haben.

Die Baugeschichte der Stadt läßt sich mehrere Jahrhunderte hindurch verfolgen. Als die ältesten Bauten erkannten wir, abgesehen von dem griechischen Tempel, die Kalksteinatrien, Häuser beschränkter Umfanges mit Fassaden von gewaltigen, ohne Mörtelreihenweis aufeinander geschichteten Kalksteinquadern, ohne Säulen, also auch ohne Peristyle. Ob und wie die Mauern dieser Gebäude im Innern ursprünglich geschmückt waren, wissen wir nicht. Ein Verputz irgend welcher Art läßt sich sicher voraussetzen: war er doch schon nötig, um die Wände gehörig zu verdichten. Aber die Nüchternheit und Dürbheit der ganzen Anlage verbietet die Annahme reicheren Schmuckes. Offenbar ist erst in der Folgezeit, als die samnitischen Bewohner mehr und mehr von der Kultur der griechischen Küstenstädte beeinflusst wurden, als Handel und Wandel in der Friedenszeit nach dem Hannibalschen Kriege sich hoben, auf die Verzierung der Wände Wert gelegt worden. Und es ist natürlich, daß man sich da an die Muster hielt, die von den Mittelpunkten des griechischen Lebens in der Diadochenzeit, vor allem von Alexandria aus, an die italische Küste gebracht wurden.

So begegnen wir denn in Pompeji als ältestem Wandschmuck im Laufe des 2. und im Anfange des 1. Jahrh. v. Chr. einer Dekorationsweise, welche deutlich den Stempel nicht nur ausländischer Herkunft trägt, sondern auch den der besonderen Verhältnisse ihrer Heimat. Inkrustation der Wände mit kostbaren buntfarbigen Marmorplatten konnte nur in den Prunkhallen der hellenistischen Großen zu Hause sein, an Orten, wo fabelhafte Reichtümer zusammenströmten. Wir wissen durch Plinius 36, 48, daß dieser kostspielige Wandschmuck erst durch Caesars Günstling Mamurra in Rom Eingang fand. Schon über ein Jahrhundert früher hatten die Bewohner der campanischen Küstenstädte ihn sich zu eigen gemacht und ihren Verhältnissen anbequem. Damals hielt sich der Luxus, der in den Reichen des Ostens ins Maßlose ging, in Italien noch in bescheidenen Grenzen; in Pompeji war der Gebrauch des Marmors selbst in der Kaiserzeit noch ziemlich selten und fand erst in den letzten Jahrzehnten größere Verbreitung. So griff man, um die Marmorinkrustation des Orients nachzubilden, zu dem Auskunftsmittel, die bunten Marmorplatten in bemaltem Stuck nachzuahmen, den man damals in vorzüglicher Güte herzustellen verstand. Ob sich die so gewonnene Dekorationsweise auch im einzelnen eng an die im Osten übliche anschloß, ob auch im eigentlichen Griechenland die Häuser gleichzeitig ähnlich aus-



geschmückt wurden, hat sich noch nicht feststellen lassen. In Pompeji tritt uns ein vollständig ausgebildetes System entgegen, das lange Übung und verschiedene Vorstufen voraussetzt. In dieser Form erscheint es eng verknüpft mit der letzten vorrömischen Bauperiode, deren stattliche Tuffhäuser mit ihren schönen Säulenhöfen ja auch unverkennbar griechischen Einflusses bekunden. Alles spricht bisher für die Annahme, daß diese besondere Weise der Wandverzierung mit diesen Bauten gleichzeitig in Pompeji eingeführt und im Laufe der Zeit ausgebildet worden ist. Man kann mehrfach beobachten, daß die Wände eines Tuffhauses wiederholt in demselben Stile geschmückt waren, ohne daß bemerkenswerte Unterschiede zwischen der älteren und jüngeren Dekoration hervortraten. An sich darf man annehmen, daß die einfachste Formgebung die älteste war, daneben scheint manches darauf hinzuweisen, daß in der früheren Zeit dieses Stils eine größere, prunkhafte und ungeschickliche Bunttheit beliebt war, daß man später sich auf eine mehr harmonische Zusammenstellung weniger Farben beschränkte.

Also Stucknachahmung von Marmorverkleidung haben wir in dieser ältesten erhaltenen Wanddekoration vor Augen. Buntfarbige größere und kleinere, stehende und liegende Rechtecke sind in bestimmtem Wechsel aneinander gereiht, glatte oder verzierte durchlaufende Bänder und dem ionischen Tempelbau entlehnte eigenartig gestaltete Zahnschnittgesimse dienen zur Gliederung. Alles ist sorgfältig in erhabener Stuckarbeit hergestellt.

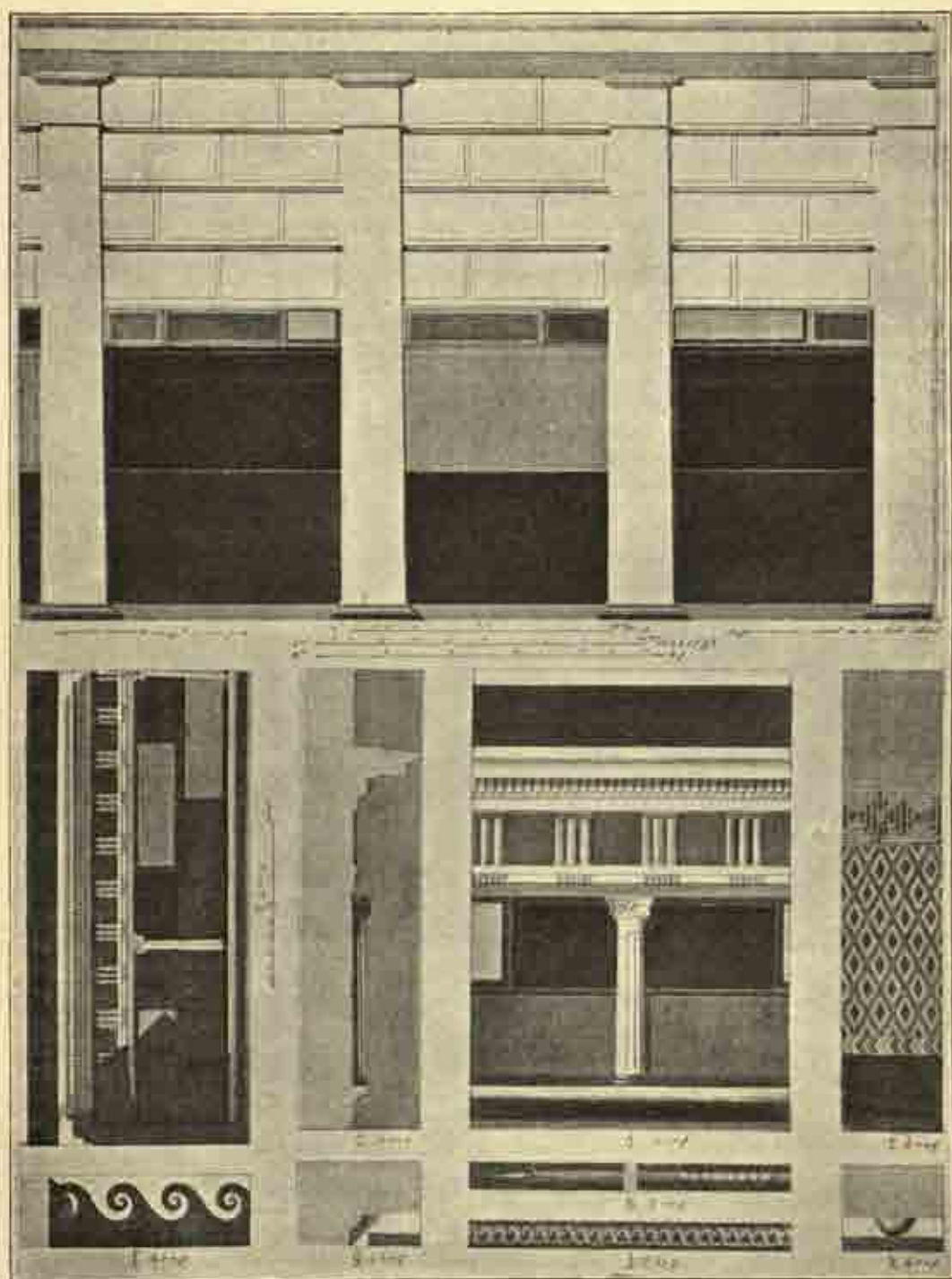
Wie das gut erhaltene Beispiel auf der oberen Hälfte unserer Abb. 1524 (nach Mau Taf. I) beweist, liegt dieser Wandverzierung unzweifelhaft der Gedanke der Nachahmung einer Quadermauer zu Grunde. Er ist jedoch, so weit wir sehen, nirgends rein durchgeführt, und oft genug ist die Vorstellung durch Einmischung allerlei fremdartiger Zuthaten ganz verdunkelt. Häufig werden die Wände durch Pfeiler wie hier, vereinzelt auch durch Halbsäulen, in mehrere Abschnitte geteilt. Vermutlich war diese Dekoration ursprünglich auf weite Räume, Höfe und große Hallen berechnet; in kleinen Zimmern erscheint sie, trotz der liebevollen Sorgfalt der Ausführung, die diesem Stile eigen ist, unerträglich steif und plump. — Stets bildet ein gleichfarbiger, oft gelber, durchgängig ziemlich heller Sockel (bei unserem Beispiel marmoriert) den unteren Wandteil, welcher durch einen gleichfalls einfarbigen (hier violettroten) Gurt vom mittleren Hauptteile gesondert wird. Nun folgen die durch den Fugenschnitt deutlich charakterisierten Quadern. Erst große liegende (wie hier), zuweilen stehende Rechtecke, dann mehrere Reihen kleinerer bunter liegender Rechtecke in regelmäßiger Farbenwechsel. Die hier abgebildete Wand aus dem mächtigen zweiten Peristyl der casa del Fauno ist als ein-

fachere dadurch gekennzeichnet, daß hier nur die untere Reihe der kleinen Rechtecke buntfarbig, alle oberen weiß gelassen sind. Das findet sich auch sonst in weniger wichtigen Räumen, doch verzichtet das vornehmere Haus selbst hier nicht auf jeden Schmuck. Die schmalen Leisten zwischen den nachgezählten Quaderreihen sind mit feinen, mehrfarbigen Mustern (unten auf der Abbildung *k* und *j*) bemalt.

Kommt somit die Besonderheit dieser Dekorationsart und vor allem das Grundmotiv der Quadermauer in unserem Beispiel deutlich zur Anschauung, so fehlt doch in ihm ein wesentlicher Bestandteil, dem wir in allen reicher ausgestatteten Räumen dieses Stiles begegnen und der mehr als alles andre auf die fernere Entwicklung der Wandverzierung Einfluß geübt zu haben scheint. Als gemeinsame Eigentümlichkeit der uns aus Pompeji bekannten Wanddekorationen erwähnte ich die Gliederung der Wände in einen unteren (Sockel), mittleren und oberen Teil. Diese auffällige Zweiteilung des Wandstückes oberhalb des Sockels ist schon in diesem Inkrustationsstil, wie Mau ihn nennt, durchaus üblich. Meist pflegen die Reihen der kleinen liegenden Rechtecke nicht hoch hinaufzuführen; schon in der Höhe des Thürsturzes erhalten sie einen charakteristischen Abschluß durch eine Art Epistyl mit einem Fries und stark vortretendem Zahnschnittgesims darüber. Ist dies für diesen frühesten uns bekannten Dekorationsstil besonders bezeichnende Glied auch nicht in seiner gewöhnlichen Form auf unserer Abbildung vertreten, so können wir uns doch aus der seltenen vollständigeren Nebenform *b, c, d, g, h* leicht das Fehlende ergänzen. Wir sehen hier die beiden buntfarbigen Reihen der kleinen liegenden Rechtecke, über ihnen erhebt sich durch kleine ionische Halbsäulen gestützt das vollständige Gehäule eines Tempeldaches. Man erkennt den Hauptbalken, die Triglyphen und Metopen, über ihnen das feingegliederte weit ausladende Stockgesims mit Zahnschnitt. Meist fehlen Säulchen und Triglyphen, an Stelle der letzteren tritt ein einfacher einfarbiggemalter Fries, auch das dem Epistyl entsprechende Glied erscheint in veränderter Gestalt. Aber fast überall zeigt sich das Zahnschnittgesims als Abschluß des mittleren Hauptabschnittes der Wand. Bemerkenswert ist dabei, daß, so oft dies Gesims sich einer senkrechten Durchschneidung der Wand nähert, z. B. einem Thürpfosten oder einem Pfeiler, es stets in seiner schönen Profil gleichen Linie abbricht (vgl. die folgende Abb. 1525 auf S. 1377).

Der obere Wandteil ist verschieden behandelt, oft finden wir einfachen groben Bewurf, häufig einfarbige glatte Flächen, zuweilen setzen sich die Rechteckreihen auch über dem Gesims noch fort, aber überall tritt dieser Teil gegen den mittleren augenscheinlich zurück.





1521 Wanddekoration im Interaktionsstil. (Zu Seite 1374.)

In *c* und *f* bietet unsre Abbildung eigentümliche, vereinzelte Sockelformen: das schwarzweiße Wellenornament fand sich unter einem grünen Sockel, die Farben von *c* sind verblasst, außer schwarz und weiß unterscheidet man nur noch violett und gelb. Über die Farben dieses Stiles bei dieser Gelegenheit noch einige Bemerkungen. Es ist eine ärmliche und unserm Geschmack wenig zusagende Farbenreihe, die hier beständig wiederkehrt. Neben schwarz und weiß sind benutzt ein stark röthliches Violett, ein helles Weinrot, schmutziges Gelb, ziemlich dunkles Blaugrün und daneben verschiedenartige Marmorierungen, man erkennt leicht, daß man absichtlich solche Färbungen wählte, die etwa auch beim Marmor selbst vorkommen mochten; blau fehlt gänzlich. Rückschlüsse auf die Farben der gleichzeitigen Gemälde lassen sich daher aus dieser Art des Wand Schmuckes nicht machen. Beachtenswert ist der Versuch, größere Mannigfaltigkeit dadurch zu erzielen, daß man die vertieften Ränder der Rechtecke großentheils anders bemalte, als die erhobenen Hauptflächen. (Das ist auch auf unserer Abbildung bei der unteren Reihe der kleinen liegenden Rechtecke deutlich.) Daß das der ursprünglichen Vorstellung der Nachahmung einer Quadermauer widerspricht, liegt auf der Hand. Ebenso wie bei den späteren Wandmalereien sind auch in diesem Stile die ausschließlich mineralischen Farben *a fresco* auf den feuchten Stuckgrund aufgetragen, ein Verfahren, welches durch die Dicke und Güte dieses Malgrundes erleichtert war. Bisweilen ist am Sockel ein aufgehängter Teppich gemalt, sonst scheint Flächenmalerei von diesem ältesten Dekorationsstile völlig ausgeschlossen; nur hier und da treffen wir schwächere Versuche, die einfarbigen Flächen der Rechtecke durch figürliche Darstellungen zu beleben. Vielleicht lehnte man sich dabei anfangs an Naturspiele an, wie sie die besondere Äderung des Marmors hervorrufen mochte; in einem Falle bringen die gelben durch Malerei nachgeahmten Marmoradern die Umrisse eines Vogels zu Gesicht. Der Gurt über dem Sockel ist vereinzelte mit einer weißen Blattranke bemalt, auch einige kleine Monochrome kommen vor.

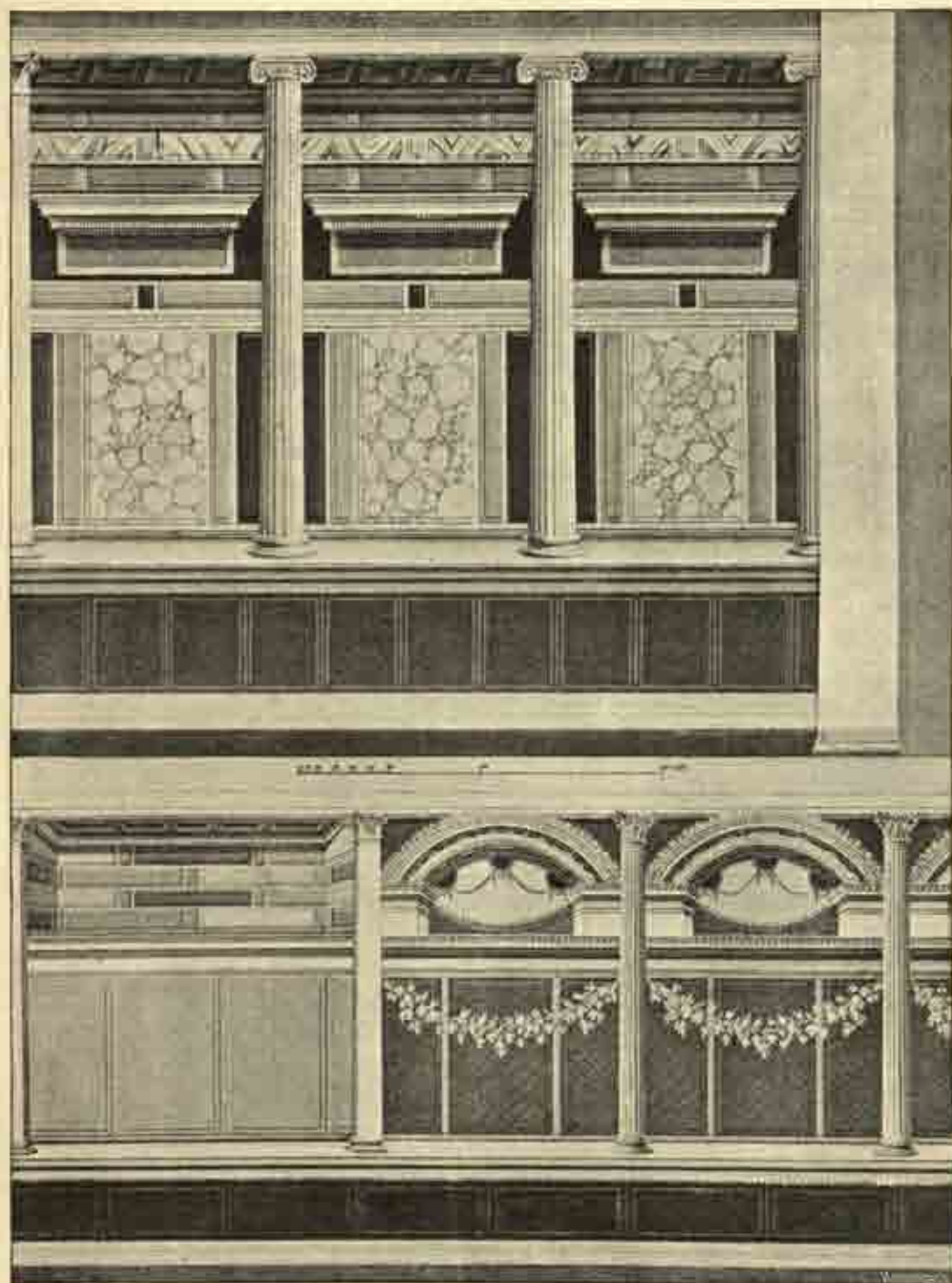
Wenn wir der späteren Wandverzierungen gedenken, bei denen das figürliche Element eine so große Rolle spielt, daß wir unsre Kenntnis vom Wesen der griechischen Malerei in der Diadochenzeit zum größten Teil ihnen verdanken, so erscheint es sehr auffällig, daß im *Inkrustationsstile* für bildlichen Schmuck nirgends Raum gelassen ist. Die prunkliebende Zeit, in der die Marmorvorbilder der pompejanischen Stuckverzierungen entstanden, verlangte vor allem in die Augen fallende Kostbarkeit des Materials. Wertvolle Gemälde mochten in besonderen Räumen Unterkunft finden, zu dem glänzenden Marmorschmuck paßten sie nicht, um so

weniger, als der Grundgedanke dieses Dekorationsystems, die Nachahmung einer Quadermauer, eine Verzierung der Wand mit Bildern natürlich ausschloß. Gewiß mit Recht ist darauf hingewiesen, daß die eigentümliche Ausbildung der Mosaiktechnik, der Versuch größere Gemälde durch Zusammensetzung farbiger Stifte wiederzugeben, mit dieser Art des Wand Schmuckes in bestimmtem Zusammenhange stehen müsse. Da an den Wänden für die Bilder kein Raum mehr blieb und man ihrer doch nicht ganz entbehren wollte, versetzte man sie mit Hilfe dieser Technik auf den Fußboden. Die Kostbarkeit und Farbenpracht der Mosaik stimmt trefflich zu dem Charakter der Wanddekoration. Auch findet so am besten die Thatssache ihre Erklärung, daß gerade in den pompejanischen Häusern, wo die Wände in dieser Weise geschmückt waren, die Böden die prächtigsten und großartigsten Mosaik darboten (so die Alexander schlacht vgl. Taf. XXI und S. 929).

Täuscht nicht alles, so hat gerade der völlige Ausschluss aller Flächenmalerei der Herrschaft des Inkrustationsstiles ein Ende gemacht. Freilich werden noch manche andre Umstände dabei mitgewirkt haben. Neben dem Überdruß an der ärmlichen, konventionellen Zusammenstellung der Farben vor allem wohl der Wunsch größerer Billigkeit. Die überaus sorgsame und mühevoll Arbeit, welche die Stucknachahmung von Marmorquaden und Gesimsen bedingte, erforderte jedenfalls größere Kosten als das Aufmalen derselben Formen auf die glatte Wand. Und verstand man sich einmal dazu, so war es natürlich, daß man sich bald nicht mehr auf die überlieferten Formen beschränkte, sondern freier und freier verfuhr, so daß schließlich die eigentliche Grundlage des neuen gemalten Wand Schmuckes kaum noch erkennbar war und von einem einheitlichen Stil nicht wohl mehr die Rede sein konnte.

Es ist bemerkenswert, daß in Pompeji diese bedeutsame Änderung der Wandverzierung, soweit wir sehen, mit dem großen politischen Umschwung zusammenfiel, der auch die baulichen Verhältnisse der Stadt erheblich umgestaltete, der Einnahme durch die Römer. Die praktische Nüchternheit, die für die Bauweise dieser neuen Periode so charakteristisch ist, läßt sich freilich in dem farbenfrohen, reichgestaltigen Wand Schmuck der Zeit nicht wiedererkennen, höchstens in seinen einfachsten und wohl auch ältesten Formen; wir müßten sie denn in der richtigen Erkenntnis finden wollen, daß sich mit der billigen Flächenmalerei ganz andre, reichere dekorative Wirkungen erzielen ließen, als mit der bisherigen Stuckverzierung. Durch die Stuckquaden wurde der an sich schon beschränkte Raum der meisten Zimmer noch mehr verengert: mit Hilfe der Malerei gelang es, die engen Räume zu erweitern, sie größer erscheinen zu lassen, als sie in Wirklich-





1325 Zwei pompejanische Wände im Architekturstil. (Zu Seite 1376.)

keit waren. Und gerade das scheint man von nun an besonders erstrebt zu haben. Die Wand wird nicht als eine einfache, mit Malerei zu schmückende Fläche behandelt, sondern zu einer Darstellung architektonischer Art benutzt, mit anscheinend mehreren, in verschiedener Tiefe liegenden Flächen, mit perspektivisch gezeichneten und durch Abschattung modelliert vorspringenden Teilen.

Unsre Abb. 1523 (nach Mau Taf. IV) zeigt uns zwei pompejanische Wände dieses »Architekturstils« in seiner einfacheren, der früheren Verzierungsart noch nahestehenden Form. Auch hier sind — allerdings nur durch Malerei — Marmorquadern nachgeahmt, auch hier ist die Gliederung in Sockel, mittleren und oberen Wandteil klar durchgeführt, auch hier finden wir unter und über dem Gesims des mittleren Teils Reihen schmaler liegender Rechtecke, selbst das charakteristische Zahnschnittgesims des älteren Stils kehrt gemalt auf einer der abgebildeten Wände wieder. Auch früher suchte man die Breite der Wand durch Pfeiler und Halbsäulen zu gliedern. Aber gerade in diesem Punkte tritt auch die Verschiedenheit deutlich hervor. Jetzt wird der Sockel nicht durchschnitten, sondern mit seiner linearen Quaderandentung gewöhnlich als glatte ununterbrochen fortlaufende Fläche behandelt, er bildet einen Unterbau, auf dem die Säulen (eigentlich Pfeiler) stehen. Diese aber sind gemalt, als ob sie selbständig vor der zurückliegenden Mauer standen. Diese Vorstellung sucht der Maler überall hervorzurufen, doch ist er nirgends ängstlich bemüht, die Täuschung bis ins einzelne durchzuführen.

Auch der obere Wandteil ist, abgesehen von dem perspektivisch gemalten Ansatz der kassettierten Decke, auf der ersten Wand (A) mit geringfügigen Abweichungen dem früheren Gebrauch ähnlich gebildet; auf der anderen (B) sehen wir dagegen eine bemerkenswerte Änderung, zu der zweifellos wiederum das Streben nach scheinbarer Erweiterung des Raumes Anlaß gegeben hat. Der mittlere Wandteil hinter den Säulen hat hier das Aussehen einer niedrigen, mit kräftigem Gesims abschließenden Mauer, über die hinaus wir in andre Räume blicken, links in ein kleines Zimmer mit liegenden Rechtecken in der Art des ersten Stils, rechts auf mächtige, durch reichverzierte Bögen verbundene Pfeiler, zwischen denen ein Vorhang ausgespannt ist. Den mittleren Wandteil in dieser Weise als niedrige Wand zu malen mit Ausblick auf andre Architekturen, ist in dieser Zeit sehr beliebt. Zuweilen sehen wir auf diesen vermeintlichen Zwischenwänden Tafelbilder, Masken u. dergl. aufgestellt, nicht selten wird der Raum darüber als leerer Himmelsraum gedacht und gemalt. Später erscheinen aber dem Gesims die verschiedenartigsten phantastischen Architekturen, die in der Folgezeit eine besonders wichtige Rolle spielen; oft aber wird

dieser obere Teil auch ganz willkürlich mit mannigfaltigen Verzierungen ausgestattet.

Im mittleren Wandteil schwindet im Laufe der Zeit mehr und mehr die Andeutung der rechteckigen Quadern; an die Stelle treten endlich große einfarbig gemalte Flächen. Auch in diesem Teile beginnt man größere Abwechslung zu erstreben. Beliebt werden reiche von Säule zu Säule hängende Blatt- und Fruchtgewinde (besonders schön in einem Zimmer des Germaniushauses auf dem Palatin); statt der Säulen finden wir bisweilen Hermen; gegen Ende dieser Periode treffen wir hier und da schon auf ganz schlanke Säulen, die in vereinzelt Fällen sogar Kandelaberformen erhalten.

Wichtiger noch für die weitere Entwicklung der Wandmalerei ist die Wiedereinführung des durch den Inkrustationsstil verdrängten bildlichen Schmuckes. Anfangs beschränkte man sich auf Monochrome, die ja auch vorher nicht völlig ausgeschlossen waren, dann ward der auf beiden Wänden unserer Abbildung noch leer erscheinende Fries unter dem Gesims zu malerischen Darstellungen, Ornamenten und Figuren benutzt, auf dem Gesims fanden Nachbildungen kleiner Tafelbilder mit Rahmen und Flügelthüren ihren Platz. Aber das alles genigte nicht. Man suchte für größere Gemälde Raum zu schaffen, die rechts und links durch Säulen begrenzte Mittelfläche des mittleren Wandteils ward dazu ausersehen. So wird denn von nun an die Wandmitte je länger je mehr betont; die dort als fresco gemalte Nachahmung eines Tafelbildes wird der beherrschende Mittelpunkt der Wand, die ehemalige Inkrustation und Architekturmalerei dient nun nur noch als ornamentale Umrahmung. Damit aber ist natürlich der eigentümliche Charakter dieses Stils gänzlich beseitigt; die Wandfläche tritt wieder in ihre Rechte als einfache, farbig zu verzierende Fläche.

Nur wenige Worte noch über die Farben des Architekturstils. Sind die Grundfarben auch die früheren, so erhalten sie doch teils eine andre Verwendung, teils erfahren sie eine Änderung oder Vermehrung. Der ehemals übliche Wechsel von drei Farben findet jetzt keinen Anklang mehr, man läßt dafür bei gleichartigen Gliedern zwei Farben miteinander abwechseln. So sind auf unserer Abbildung oben die schmalen liegenden Rechtecke über den großen marmorierten Platten alle grün, die kleinen dazwischen eingeschobenen violett; in den drei Reihen über dem Gesims ist die oberste und unterste wie gewöhnlich einander gleich, und zwar hellrot und grün, die mittlere hellmarmoriert und grün. Violette Farbe trägt der Sockel und die schmalen Pfeiler hinter den Säulen; die großen Tafeln zwischen ihnen sind gelblich marmoriert, jede von zwei schmalen grünen Rechtecken eingefasst. Die Friesplatten unter dem Gesims, die Oberfläche des Sockels und fast alle



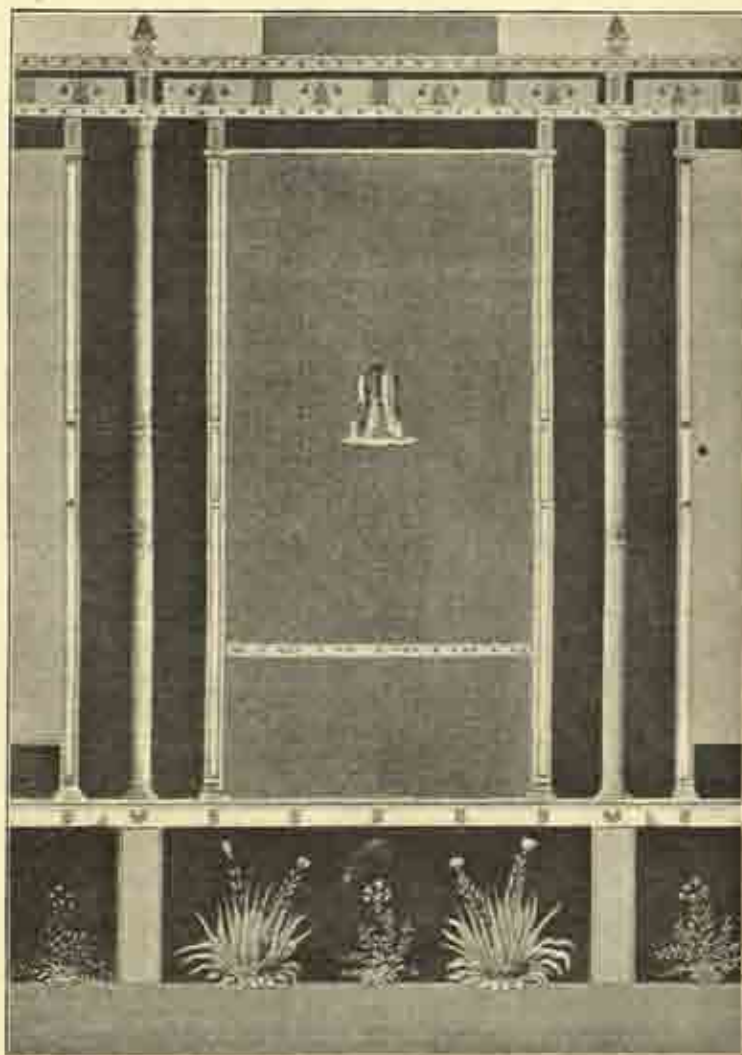
schmalen, die einzelnen Rechtecke und Reihen trennenden Streifen erscheinen hellrot. Also schon diese Wand, die dem früheren Stil noch besonders nahe steht, zeigt trotz der gleichen Grundfarben eine viel größere Mannigfaltigkeit der Farbbegebung als die spätoskischen Wände.

Doch auch die Farben selbst sind nicht unverändert geblieben. Blau ist auch jetzt noch selten; das alte blaugrün ist durch ein reineres grün ersetzt; als neuer Farbstoff findet allmählich der prächtige kostbare Zinnober mehr und mehr Eingang. Die perspektivische Darstellung erfordert hellere und dunklere, in einander übergehende Töne der einzelnen Grundfarben. Säulen und Gesimse sind nicht mehr weiß, sondern gelb. Verschiedene Stoffe, Holz, Glas, Metall, Stock werden durch Farben nachgeahmt. Auf späteren Wänden dieses Stils überrascht uns die Vorliebe, lebhaft, stark kontrastierende Farben nebeneinander zu stellen.

Diese von Sulla bis etwa zu Christi Zeit gebräuchliche Verzierungsweise hatte, wie wir sahen, eine Reihe von Elementen des älteren Wandschmucks übernommen und fortbenutzt, und bedeutete doch zugleich einen vollständigen Bruch mit der Vergangenheit durch Verwendung der Flächenmalerei. Weniger plötzlich und weniger entschieden ist der Übergang zur folgenden Periode. Man hatte die barocken Bandarstellungen, scheint es, bald satt und drängte immer mehr dahin, die Wand als einfache Fläche anzusehen und mit passenden Flächenornamenten zu schmücken. So begegnen wir denn einer stattlichen Reihe verschiedenartiger Versuche, unter Anlehnung an die bisherige Malweise neue, den nun erstrebten Zielen besser entsprechende Formen ins Leben zu rufen. Solcher Art ist die auch bei Blümmor, Kunstgew. im Altert. S. 256 (Wissen d. Gegenwart XXX) nach Mau Taf. VIII abgebildete Wand, solcher Art die auffällig schlichten und ernsten Dekorationen, die man als »Kandelaberstile« zusammenfaßt, wo schlanke, grüne Kandelaber die charakteristischen Trennungsglieder der Hauptfelder zu bilden pflegen. Erst nach und nach kommt ein festes, in

sich geschlossenes System zu allgemeiner Geltung, das sich durch eigenartige Farben- und Formgebung von dem bekannteren, in der letzten Zeit Pompejis üblichen deutlich unterscheidet.

Auch in diesem dritten Stile, der in den ersten fünfzig Jahren unserer Zeitrechnung in Gebrauch



1596. Wanddekoration des ornamentalen Stils. (Zu Seite 1380.)

war, ist eine Entwicklung erkennbar, ein Fortschreiten von verhältnismäßig einfachen, an die frühere Weise anlehnenden Formen zu reicheren und komplizierteren Gestaltungen. Neben dem kostbaren Schmuck vornehmer Häuser fehlt auch die ärmliche Ausstattung dürftiger Räume nicht, aber die wesentlichen Kennzeichen sind überall die gleichen.

Einfache Vornehmheit, die selbst den Eindruck des Kalten und Nüchternen nicht ungünstig meldet, daneben eine auffällige, fast peinliche Sorgfalt der



Ausführung, beides tritt an fast allen Wänden dieses »ornamentalen« Stils zu tage. Die Freude an einfachen, schönen Linien und Formen, die Neigung zum Zierlichen, die Vorliebe für feine saubere Arbeit gehört zum Charakter der augusteischen Zeit, in ihr kam diese Dekorationsweise in Aufnahme.

Leder ist es nur durch große farbige Tafeln möglich, die Besonderheit und Schönheit dieses Wandschmuckes zur Anschauung zu bringen, unsere Abbildungen lassen die Wände leer und dürrig erscheinen und können uns nur einige wichtige Merkmale des Stiles kennen lehren. Übrigens gehören sie auch an sich zu den einfacheren unter den erhaltenen Beispielen (Abb. 1526, nach Mau Taf. Xa und Abb. 1527, nach Taf. XVII).

Aus Abb. 1527, welche außer einer ganzen Wand noch einen Teil der links anstoßenden umfaßt, sehen wir sofort die Hauptsache. Jede Andeutung von Quadern, jede wirkliche Nachahmung architektonischer Formen ist verschwunden, der Sockel tritt nicht mehr scheinbar vor die Hauptfläche hervor, das abschließende kräftige Gesims des mittleren Wandteils ist durch einen schmalen Ornamentstreif ersetzt, die kleinen Architekturen oben haben augenscheinlich nur ornamentalen Wert. Das Mittelfeld der Hauptfläche bildet das Zentrum der Wand. Diese Anordnung ist jetzt allgemein gebräuchlich. Schon in der letzten Zeit des zweiten Stils war diese Stelle dazu ausersehen, die Nachahmung eines Tafelbildes anzunehmen. Damals war aber, dem Charakter der Dekoration gemäß, dies Mittelfeld wie eine Art offener säulengetragener Halle dargestellt, in deren Hintergrund das Gemälde angebracht war. Jetzt ist der phantastische, oft schwerfällige Bau beseitigt, an die Stelle sind schlanke, feine Säulen getreten mit kleinem Epistyl, Fries, Gesims und Giebel; es ist kein Bau nachgeahmt, das Ganze dient nur als Rahmen des hier üblichen großen Gemäldes. Die Säulen sind stets glatt, von weißlicher Farbe, geziert mit bescheidenen hübschen Flachornamenten, wie sie unsere Abbildung mehr ahnen als erkennen läßt, in matten harmonisch gestimmten Farben. Das gleiche gilt von Epistyl und Gesims, nie fehlt ein verhältnismäßig breiter Fries mit eigenartigen buntfarbig aufgemalten Verzierungen.

Die gesimsartigen Abschlüsse von Sockel und Hauptfläche sind nun durch schmale Streifen ersetzt, durchweg von heller Farbe, gewöhnlich zeigen sie gelblich oder bläulich abgetöntes Weiß und sind mit zierlichen bunten Ornamenten bemalt. Auch sie gehören zur Besonderheit dieses Stils.

Der Sockel ist jetzt meist schwarz, seltener violett, in der Regel von wenigen feinen weißen sich kreuzenden Linien belebt; bisweilen treten dafür, wie auf Abb. 1526, Pflanzen auf. Zwischen Sockel und Hauptfläche ist über dem genannten hellen Trennungstreif

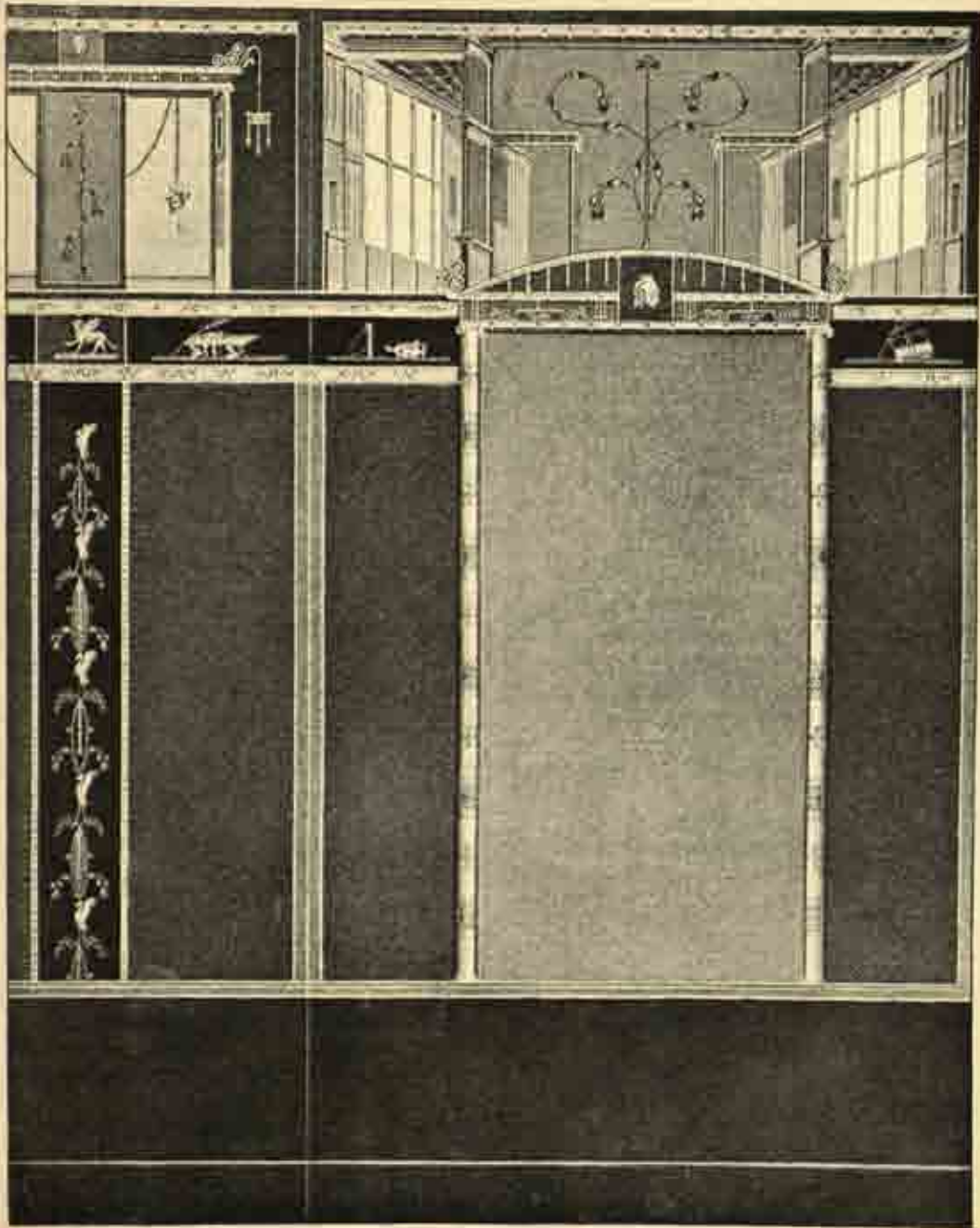
eine ziemlich breite friesförmige Fläche eingeschoben, welche bald bunte Verzierungen, bald Früchte und fressende Vögel, besonders oft aber die Zeichnung eines kleinen mit Rohrzäunen umgebenen Gartens trägt.

Die Hauptfelder neben dem Bildgerüst sind selten, wie auf Abb. 1527, wo sie besonders schmal erscheinen, ganz einfarbig und schmucklos. Dem Stil eigentümlich ist es, daß im Innern zwei feine weiße Linien dem Rande in einiger Entfernung parallel laufen. Der schmale Zwischenraum zwischen ihnen ist stets mit blau oder violett ausgefüllt. Selten sind diese Felder neben dem Bildrahmen selbst in der Mitte mit Bildchen geschmückt, höchstens mit kleinen schwebenden Gestalten, die auf den farbigen Grund des Feldes gemalt sind. Vereinzelt kommen kleine Böten vor, zuweilen finden sich hier ägyptische Figuren, wie denn gerade dieser Stil überhaupt vielfach auf ägyptische Muster hinweist, wohl ein Zeichen, wie die Erschließung des Wunderlandes am Nil unter Augustus auf alle Kreise Einfluß übte. Häufiger noch Tiere, Geräte, Gefäßgruppen (wie auf Abb. 1526); im ganzen immerhin wenige Formen in beschränkter Anzahl. Die Hauptfläche wird nach oben durch einen breiten Fries abgeschlossen, er ist hier wie gewöhnlich schwarz. Allerlei kleinere Gegenstände, Geräte, Greifen u. dergl. sind aufgemalt, auch figürliche Darstellungen sind an dieser Stelle nicht selten. Abb. 1526 zeigt hier einfache Ornamente.

Der obere Wandteil endlich enthält regelmäßig leichte zierliche Architekturen, meist nur Säulen und Säulenreihen mit ihrem Gebälk, immer in matten, nie in grellen Farben. Nicht oft scheinen diese Gebilde, wie auf unserer Abb. 1527, den oberen Abschluß der Wand zu stützen, meist erheben sie sich frei in die Luft. Als Schmuck über dem Bildgerüst fällt noch die zarte Blattranke auf. Sie ist in den verschiedensten Formen in dieser Zeit auch in der Plastik gern benutzt. Immer ist sie dünn und leicht, die Linien oft außerordentlich schön, Blätter, Blüten und Früchte sind durchweg naturalistisch gezeichnet, die stilisierte Pflanze ist diesem Stile fremd. Um so beliebter ist die Verbindung von Blattranken und Tieren. Ein Beispiel der Art bietet unsere Abbildung links auf dem schmalen dunklen Felde, das die roten Hauptflächen unterbricht. Auch Kandelaber von zierlich gefälligem Bau und ähnlicher Färbung wie die Säulen stehen oft an dieser Stelle.

Die Durchbrechung der Wand durch schmale schwarze Felder ist nicht selten. Besonders tritt sie dann ein, wenn die gewöhnliche symmetrische Anordnung mit einem Bildrahmen als Mittelstück aus diesem oder jenem Grunde unterbleibt. Einen Teil solcher Wand zeigt Abb. 1526. Dort ist der schwarze Sockel von gelben Rechtecken unterbrochen, wohl eine Erinnerung an ältere Formen. Es folgt über dem verzierten weißen Streif die Hauptfläche.





1527 Wanddekoration des ornamentalen Stils. (Zu Seite 1289.)

Hier wechseln, stets durch die schwarzen Felder getrennt, in deren Mitte die dünnen Säulehen stehen, rote und gelbe Felder, ein Wechsel, den man im ganzen in dieser Zeit gern vermied.

Dies muß, so wenig es der reichen Mannigfaltigkeit dieses dritten »ornamentalen« Stils gerecht wird, als das Wesentlichste genügen. Hinsichtlich der

Farben mag nur noch folgendes erwähnt werden. Gerade an ihnen erkennt ein geübtes Auge sogleich eine Dekoration aus dieser Zeit. Die alten Grundfarben sind freilich auch jetzt noch beibehalten, aber von manchen unterscheiden wir verschiedene Töne (so neben seltenem Zinnober ein bräunliches, ein helleres Rot und Hochrot), auch sind sie nur

in ganz bestimmter Weise zusammengestellt und benutzt worden. So findet sich violett gar nicht, grün nicht häufig auf den Hauptflächen; blau öfter als früher, doch im Verhältnis immer noch selten (z. B. im Bildrahmen auf Abb. 1527). Schwarz ist Regel auf Sockel und Fries und häufig auf den eingeschobenen schmalen Feldern. Immer werden die Farben der Wand nach oben allmählich heller, so waren bei schwarzem Sockel rote Hauptfelder und weiß als Grund des oberen Wandteils gern gesehen. Grün wird oft in schmalen Streifen als Einfassung gebraucht, so auch Abb. 1527 über dem Sockel und zur Trennung der beiden Wände. Charakteristisch aber vor allem sind die schlanken weißlichen Säulen, Pfeiler und Kandelaber mit ihren eigenartigen mattfarbigen, die weißen Trennungstreifen mit ihren wunderlich bunten, feingemalten Verzierungen.

Aber der prachtliebenden nachaugusteischen Zeit behagte auf die Dauer weder die peinliche Sorgfalt noch die Mattfarbigkeit dieser Ornamentik. Sie verlangte hauptsächlich Wärme des Kolorits und blendende Wirkung. Kein Wunder, daß sie da in den Wänden des älteren zweiten Stiles geeignete Vorbilder erkannte, mit ihren lebhaften Farben, ihren phantastischen Architekturen. Noch etwas kam hinzu. Der Architekturstil hatte scheinbare Erweiterung der kleinen Räume angestrebt, auch damit kam er dem Geschmacke dieser Zeit entgegen. Man hatte damals die Hauptfläche der Wand für das Auge zurücktreten lassen oder sie als niedrige Mauer gekennzeichnet, über die hinaus man in andre Räume oder ins Freie sah. Die Kaiserzeit suchte denselben Eindruck noch verstärkt auf anderem Wege hervorzurufen. Da wo der zweite Stil Säulen vor die Rechtecke gestellt, wo der dritte oft schmale Felder eingeschoben hatte, durchbrach man jetzt die Wand, ließ dort in reichster Mannigfaltigkeit phantastische, unmögliche Bauten erwachsen und durch dies Gewirr von rohr- und stengelartigen Stützen und Pfeilern hindurch ins Freie blicken. Selbst Figuren wurden in diese luftigen Bauwerke noch hineingezeichnet. Trotzdem war keinerlei Täuschung beabsichtigt. Es war und sollte nichts sein als ein ornamentales Spiel. Aber erreicht wurde damit die Aufhebung der bedrückenden Schwere. Man empfand nicht mehr die Enge des Raums. Der häufig weiße Grund dieser Durchblicke ließ die an sich dunklen Zimmer heller und heiterer erscheinen. Jeder Besucher Pompejis nimmt den Eindruck gerade dieser Wände aus den letzten Jahrzehnten der Stadt, die ihm auf Schritt und Tritt begegnen, deren Farben noch so besonders frisch erhalten sind, für alle Zeit unvergänglich mit sich fort. Und doch sind sie nur selten sorgfältig und nie mit der Feinheit des dritten Stiles gemalt, oft verletzt die Roheit der Ausführung eben so sehr wie der Mangel jeder feineren Empfindung. Aber der Reichtum der Erfindung, der

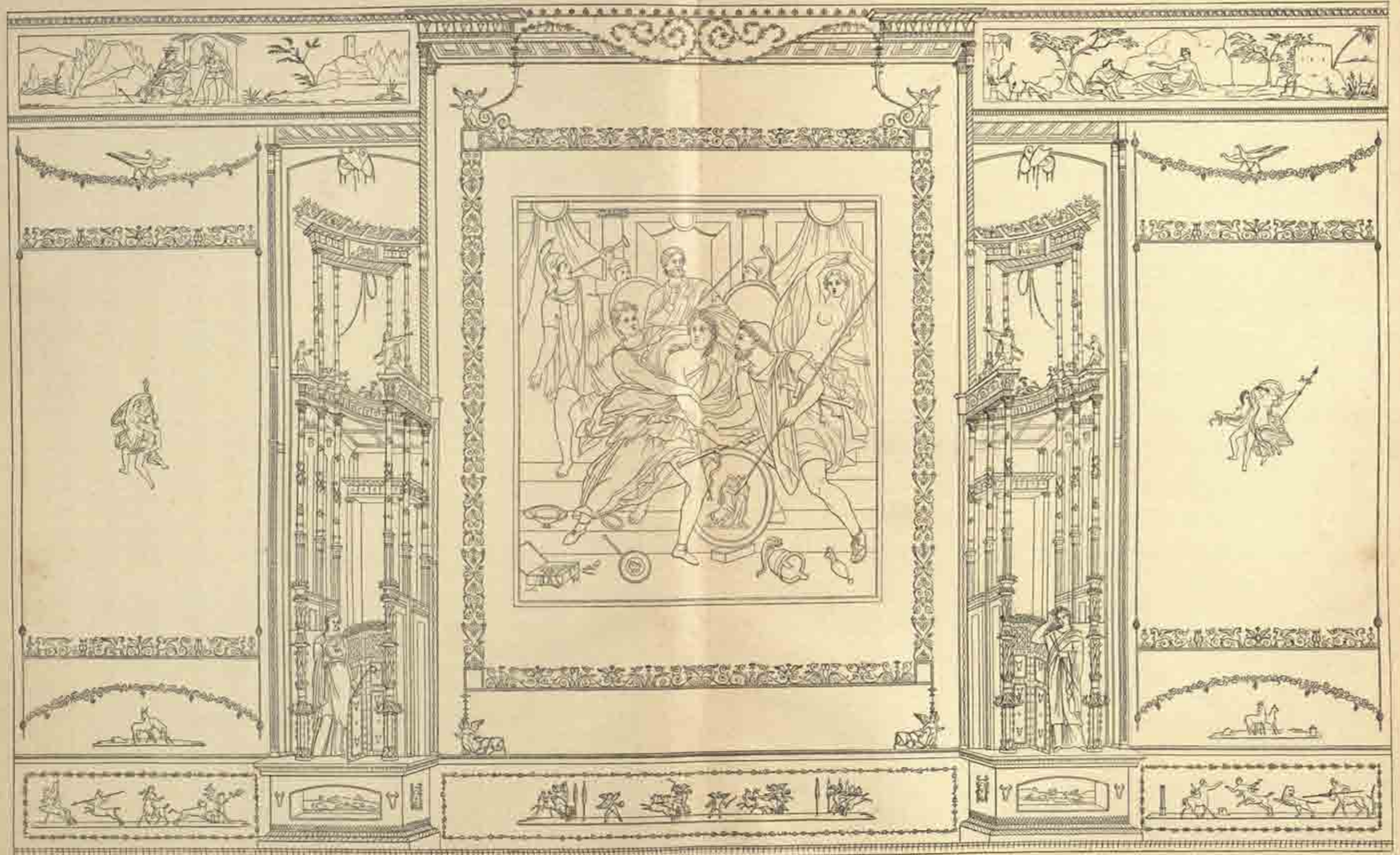
sich jedem Bedürfnis, jeder Laune anzubequemen wußte, das malerische Geschick, das sich auf diesen Dekorationen offenbart, ist wahrhaft bewundernswert. Nur schade, daß der übergroße Reichtum so verschwenderisch schnell verbraucht ward, daß bald nichts mehr übrig blieb als wenige dürftige Formen, welche auch noch in den folgenden Jahrhunderten verwandbar schienen und sich in die ältere christliche Kunst hinüberretteten.

In dieser letzten Dekorationsweise gemalte Wände sind durch Photographien und Abbildungen allseitig bekannt. Die meisten Blätter bei Zahn und Ternite geben solche wieder (vgl. auch Blümner, Wissen der Gegenwart XXX Fig. 133; Kunsthistor. Bilderbog. N. 138, 3). Unsere Abb. 1528 und 1529<sup>1)</sup> (nach Zahn II, 23 und III, 56) bieten Beispiele mit einigen Abweichungen von dem gewöhnlichsten Schema, doch sind sie darum nicht minder geeignet, uns den Charakter dieses Stils zu veranschaulichen. — Die Wand (Abb. 1528) aus der reichen casa dei Dioscuri läßt uns auf den ersten Blick erkennen, daß sich jetzt die charakteristische, bisher immer streng durchgeführte Scheidung von Sockel, mittlerem und oberem Wandteil keiner besonderen Wertschätzung mehr erfreut. Die Mittelflächen sind dafür in den Vordergrund getreten. Sie sind in der besprochenen Weise von den wunderlichen Säulenbauten unterbrochen, die einen Durchblick ins Freie zu gewähren scheinen. Anscheinend ruhen sie auf vorspringenden Pfeilerbasen, wie sie ähnlich schon im Architekturstil vorkamen. Neu ist dagegen, daß sowohl sie, wie die glatten Flächen des niedrigen Sockels überhaupt mit umrahmten bildlichen Darstellungen geschmückt sind. Beides ist indes auch in dieser Zeit nur ausnahmsweise geschehen. Die Stelle der gemalten Basen unter dem Durchblick nimmt meist ein aus farbigen Streifen hergestelltes stehendes Rechteck ein, in dessen Mitte eine kleine Figur, gewöhnlich ein Tier, aufgemalt ist (vgl. Abb. 1521 auf Taf. XLIX unten). Diese Rechtecke pflegten dann durch bunte Streifen und Linienverzierungen der verschiedensten Art mit einander verbunden zu sein. Daneben bringt man gern Pflanzen an, die wir schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts am Sockel eingeführt sahen. — Die Mitte der Wand schmückte in augusteischer Zeit der große Bildrahmen. Auch jetzt wird das Mittelfeld gern durch größere Breite und reicheren Schmuck ausgezeichnet, nach wie vor kommt hierbei das Hauptbild, aber die eigentümliche Pavillonform dieses Rahmens ist fast vergessen und hat den mannigfaltigsten Gestaltungen Platz gemacht; unsere Wand bewahrt noch verhältnismäßig viel von seiner früheren Bildung. Aber die Gestalt der Säulen, die Kassettendecke, der verkümmerte Fries, die eingeschobene Rankenverzierung,

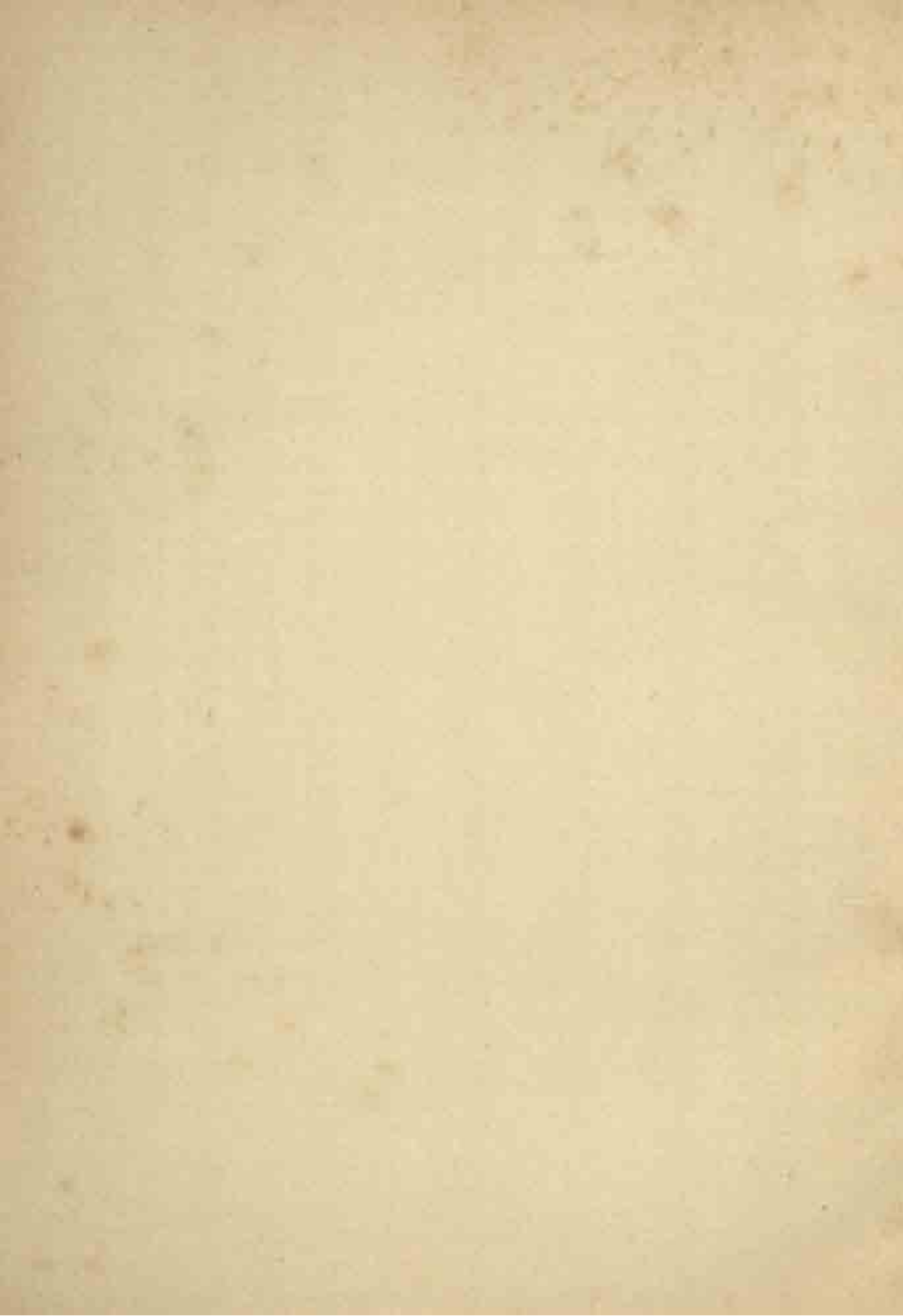
<sup>1)</sup> Siehe Taf. I. und LI.

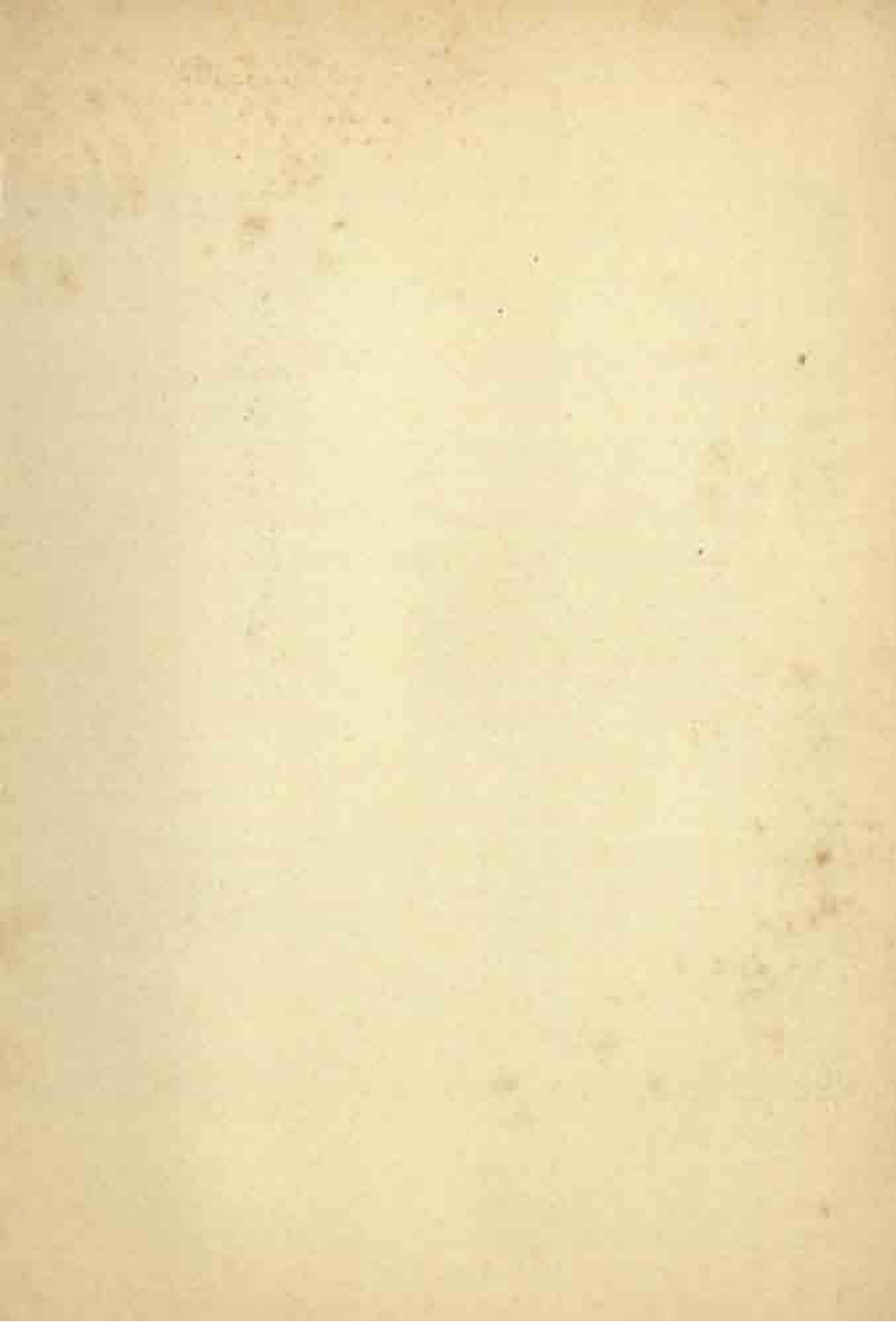




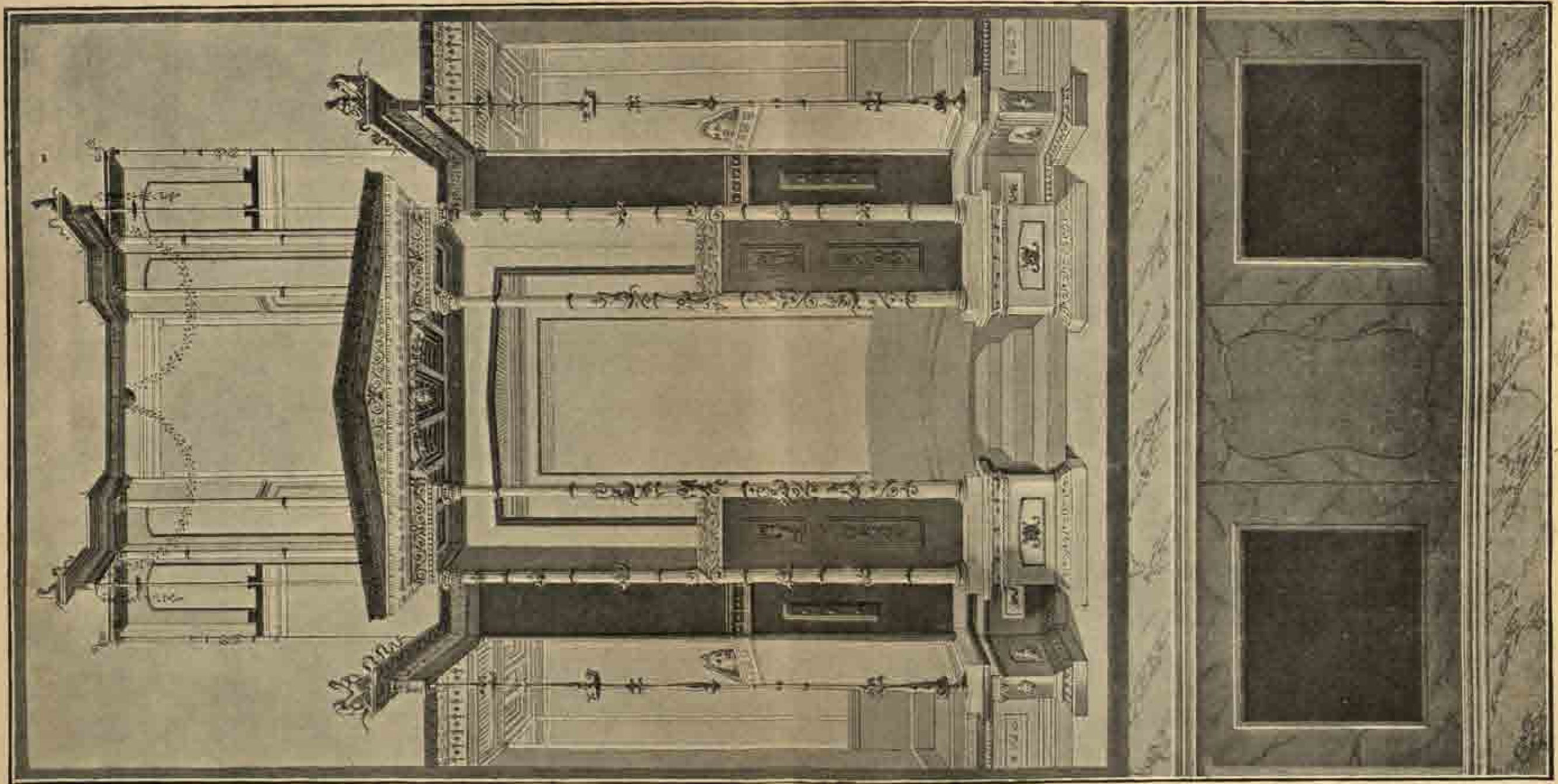




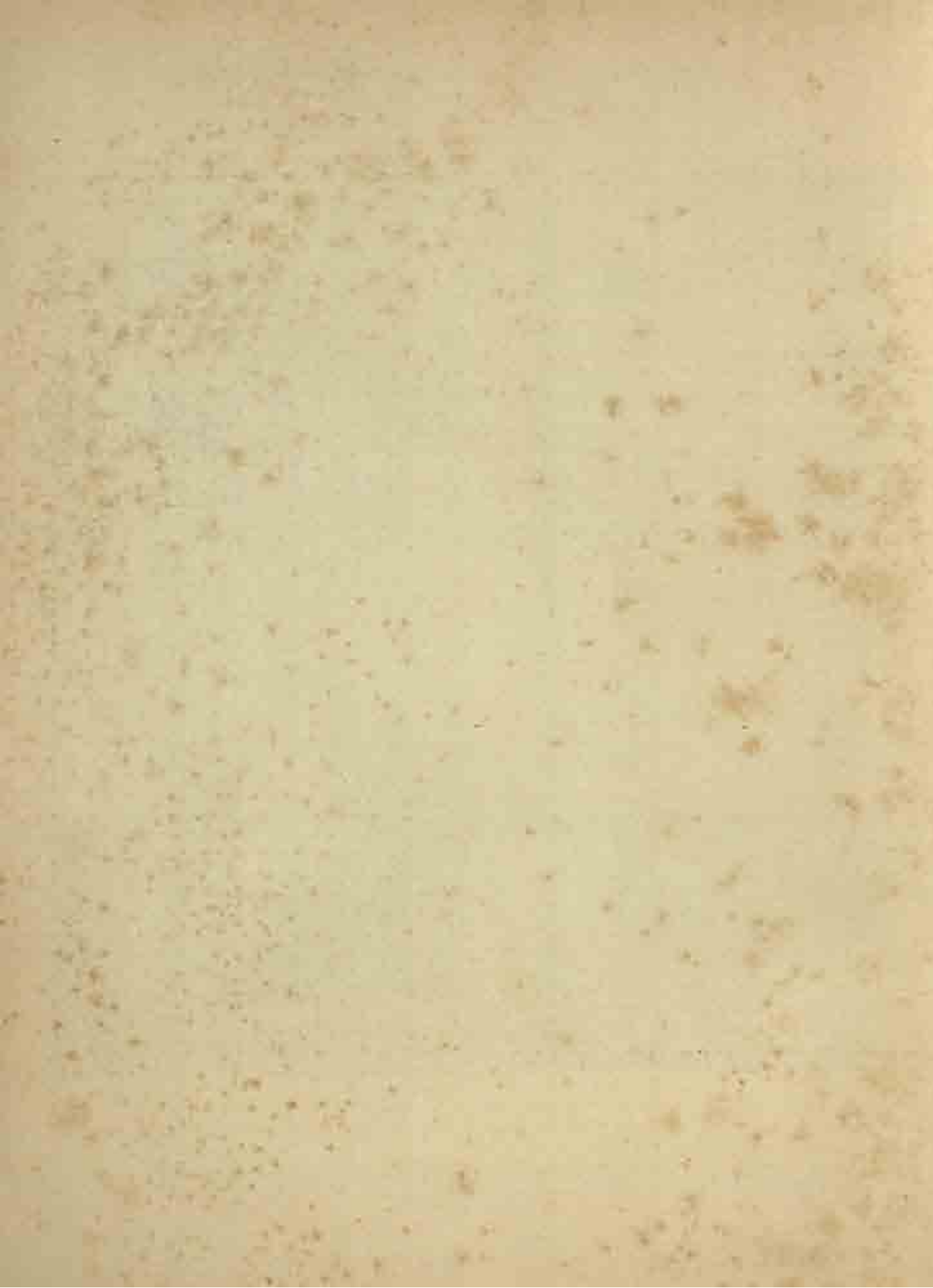








Das Dekoration des Hauses Eukrotion, Haus der Eucrotion. (Zu Bild 179.)





kurz alle Einzelheiten tragen ein anderes Gepräge. Fremd ist der älteren Zeit auch das breite aufgemalte Randornament dieses Mittelfeldes, das sich auch auf den Seitenfeldern oben und unten wiederholt. Diese breiten, meist gitterartigen Zierstreifen, von denen die pompejanischen Wände eine große Zahl hübscher geschmackvoller Muster aufweisen, gehören zu den sichersten Kennzeichen dieses letzten Stils. Große, fast das ganze Mittelfeld einnehmende Gemälde sind selten und waren dem Anschein nach nicht mehr beliebt. Dagegen wird die Mitte der Seitenflächen jetzt viel häufiger und reichlicher mit figürlichen Darstellungen bedacht. Die aufgemalten Einzelfiguren und Gruppen sind durchgängig größer als im ornamentalen Stil, der sie zuerst an dieser Stelle verwendete. Neben den Medaillons finden nun auch andere kleinere umrahmte Bilder Eingang.

Von der phantastischen Architektur der Durchblicke war schon die Rede. Hier sei noch auf eine besondere Eigentümlichkeit aufmerksam gemacht. Die Säulen sind ebenso dünn und dierlich wie in der vorangehenden Periode, aber sie sind nicht mehr einfach glatt, von weißlicher Farbe und mit feinen bunten Flächenornamenten verziert, die Formen sind krummer, oft verschörkelt und mit allerlei fremdartigen Bestandteilen verquickt, statt der aufgemalten Ornamente zeigen sie und ebenso das Gebälk aufgesetzten Metallzierrat. Dazu trägt die ganze Architektur jetzt eine einheitliche, warme, meist leuchtend gelbe Farbe. Oft genug setzen sich diese luftigen, zierlichen Bauten in dem oberen Wandteil fort. Aber auch wo das nicht der Fall ist, wird doch die Trennung beider Wandteile nie in der früheren Weise und sehr oft überhaupt nicht mehr scharf hervorgehoben. Auf unserer Wand bildet über den Seitenfeldern ein breiter Fries den Abschluss, der mit einem Landschaftsbilde geschmückt ist. Das ist nicht häufig und eine Darstellung solcher Art an dieser Stelle an sich schon eine Neuerung. Eine andre, welche sehr rasch in Aufnahme kam, ist die, daß das alte gemalte Gesims nun durch ein plastisches Stuckgesims ersetzt ward, das über den Hauptfeldern in gleichmäßiger Höhe auf allen vier Wänden herum lief. Die gebräuchlichsten Formen desselben zeigt das Sacrum Abb. 1521 auf Taf. XLIX oben am Giebel in mehreren Streifen übereinander. Als obersten Abschluss der Wand unter der Decke kannte man solches Stuckgesims schon im dritten Stil, aber nie hier, nie in den jetzt üblichen Formen, wie in den Farben blau weiß rot, sondern weiß.

Große Mannigfaltigkeit zeichnete den oberen Wandteil aus. Auf unserer Abbildung fehlt er ganz. Meist ist er mit bauartigen Gebilden geschmückt, doch sind das selten so einfache, klare und organische Formen, wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Ganz ornamental sind sie von Zierstreifen, farbigen

Rahmen, Blatt- und Fruchtgewinden, Gefäßen, Figuren unterbrochen und mit ihnen verbunden; gern erscheinen, besonders mitten über den Hauptfeldern in eine Art Bildrahmen eingeschlossen stehende, schwebende, tanzende Einzelfiguren. Aber auch größere Bilder drängen sich dort ein.

Unser Abb. 1529<sup>1)</sup> bietet noch einiges Neue, das diesen Bemerkungen zur Ergänzung dienen kann. Es ist eine Wand aus dem Hause eines reichen Emporkömmlings, des M. Lucetius, welcher in den letzten Jahrzehnten der Stadt eine große Rolle spielte und seine Wohnung prunkvoll im neuesten Geschmack ausstatten ließ. Auch dieser Wandschmuck verrät deutlich die Sinnesart des Besitzers. Die Architekturmalerei erinnert an die Dekorationsweise der ersten römischen Zeit Pompejis. Aber es ist doch alles grundverschieden. Der Sockel ahmt Inkrustation mit Marmorplatten nach. Hier und da verstieg man sich in dieser Zeit zu wirklicher Marmorbekleidung des Sockels, doch in Pompeji nur ausnahmsweise; billiger und bequemer war die Nachahmung derselben durch Malerei. Dabei hatte man auch den Vorteil, mit kostbaren Marmorarten prunken zu können, die in Wirklichkeit nicht ihren Weg in das Städtchen fanden. — Der mittlere und obere Wandteil sind durch einen phantastischen architektonischen Aufbau zu einer Einheit verbunden. Daß diesem Bau der alte Pavillon zu Grunde liegt und die seitlich daranstoßenden mit Banten ausgefüllten Durchblicke, ist leicht ersichtlich. Die Säulen, das Gebälk und der Giebel tragen wieder den eigentümlichen Metallzierrat, auf den schon hingewiesen ward. Mit Ausnahme des Sockels hat diese ganze Wand blauen Grund. Diese Farbe hatte früher, selbst noch zu Augustus' Zeit, nur in ganz beschränktem Maße Verwendung gefunden, nun erst tritt sie und nur in vornehmen Räumen als Grundfarbe auf. Daneben ist leuchtendes Rot und Gelb sehr beliebt. Oft ist der ganze Grund einfarbig. Die Vorliebe für schwarze Farbe des Sockels ist vorüber; um so häufiger ist er weinrot; nie mehr violett, wie denn das Violett überhaupt jetzt fast ganz verschwindet. Betreffs der Architekturen ward schon betont, daß sie durchgängig gelb oder gar rötlich erscheinen, daß Lebhaftigkeit und Wärme des Farbentons zum Charakter dieses letzten Stiles gehöre. Das gilt sich natürlich auch auf den Wandgemälden dieser Zeit kund, die ja in den meisten Fällen von derselben Hand gemalt sind wie die Wände, deren Hauptschmuck sie bilden (über sie vgl. oben S. 879). Besondere Sorgfalt eignet diesem Stile nicht, aber aus gewisser Entfernung gesehen, üben weitaus die meisten Wanddekorationen durch ihren Farbenreiz und ihren Reichtum an eigenartigen phantastischen Gebilden eine blendende und ver-

<sup>1)</sup> Siehe Taf. LI.



föhrerische Wirkung aus, die selbst die Mängel leicht übersehen läßt.

Übrigens glaubt man zu bemerken, daß schon die Wände aus den allerletzten Jahren vor dem Untergang eine Abnahme der schöpferischen Gestaltungskraft und ein fast rohes Haschen nach äußerlicher Wirkung erkennen lassen. Etwas wesentlich Neues scheint in der Folgezeit auch in Rom nicht mehr versucht zu sein, man arbeitet mechanisch in derselben Weise weiter, bis allmählich mit so viel anderen Resten antiker Kultur auch diese Art und

Fertigkeit die Wände zu verziern verloren geht und völlig in Vergessenheit gerät.

Litteratur. Grundlegend Mazois, Les ruines de Pompéi. 4 vol. Paris 1812—1838. — Aus neuerer Zeit: H. Nissen, Pompejan. Studien zur Städtekunde des Altertums. Leipzig 1877. — A. Mau, Pompejan. Beiträge. Berlin 1879. — A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882. — Overbeck-Mau, Pompeji. Leipzig 1884. — K. Lange, Haus und Halle. Studien zur Geschichte des antiken Wohnhauses. Leipzig 1885, S. 50 ff. u. 244 ff. [v. R.]

**Pompejus.** Das Bildnis des Cneius Pompejus mit dem Beinamen Magnus ist auf einer Reihe von Münzen erhalten, welche seine Söhne, Cneius während des spanischen Krieges gegen Caesar (46) und Sextus in dem Seekriege gegen Octavian (38—36), prägen ließen. Wir geben zwei Denare der letzteren Art, auf deren einem (Abb. 1530, nach Cohen med. cons. XXIX Nasidia 2) Pompejus als Neptun mit dem Zeichen des Dreizacks erscheint, während der andre (Abb. 1531 a u. b, nach Cohen l. c. XXXII Pompeja 9) ihn von Augurstab und *præfericulum* (der Opferkanne) umgeben zeigt, mit der Inschrift: MAG. PIVS. IMP. ITER(um). (Auf dem Revers ist in der Mitte Poseidon dargestellt, auf eine *prora* tretend und ein *oplistre* haltend, daneben zu beiden Seiten die sog. katanäischen Brüder, Anapias und Amphinomos, welche bei einem Ausbruche des Altna ihre Eltern auf den Schultern vor der Lavaflut retteten, s. Strab. 269; Paus. X, 38, 2; Conon. narr. 43; Relief am Tempel der Apollonis zu Kyzikos, Anthol. III, 17. Die Umschrift: *Præfectus orae maritimæ et classis, ex senatus consulto.*) Sextus fühlte sich durch seine Erfolge so gehoben, daß er nach Appian bell. civ. V, 100 nur (diesem) Poseidon opferte und statt des purpurnen einen meerfarbenen (καυρή, dunkelblauen) Mantel trug an Ehren des Gottes, mit welchem er seinen Vater identifizierte. — Auf diesen Münzen hat Pompejus eine gerade Nase mit rund vorspringender Spitze, auf der mäßig hohen Stirn horizontale Furchen, volles, in kurzen Büscheln herabhängendes Haar und einen mehr runden als hohen Kopf mit ziemlich fleischigem Nacken. Das



1530



1531 a

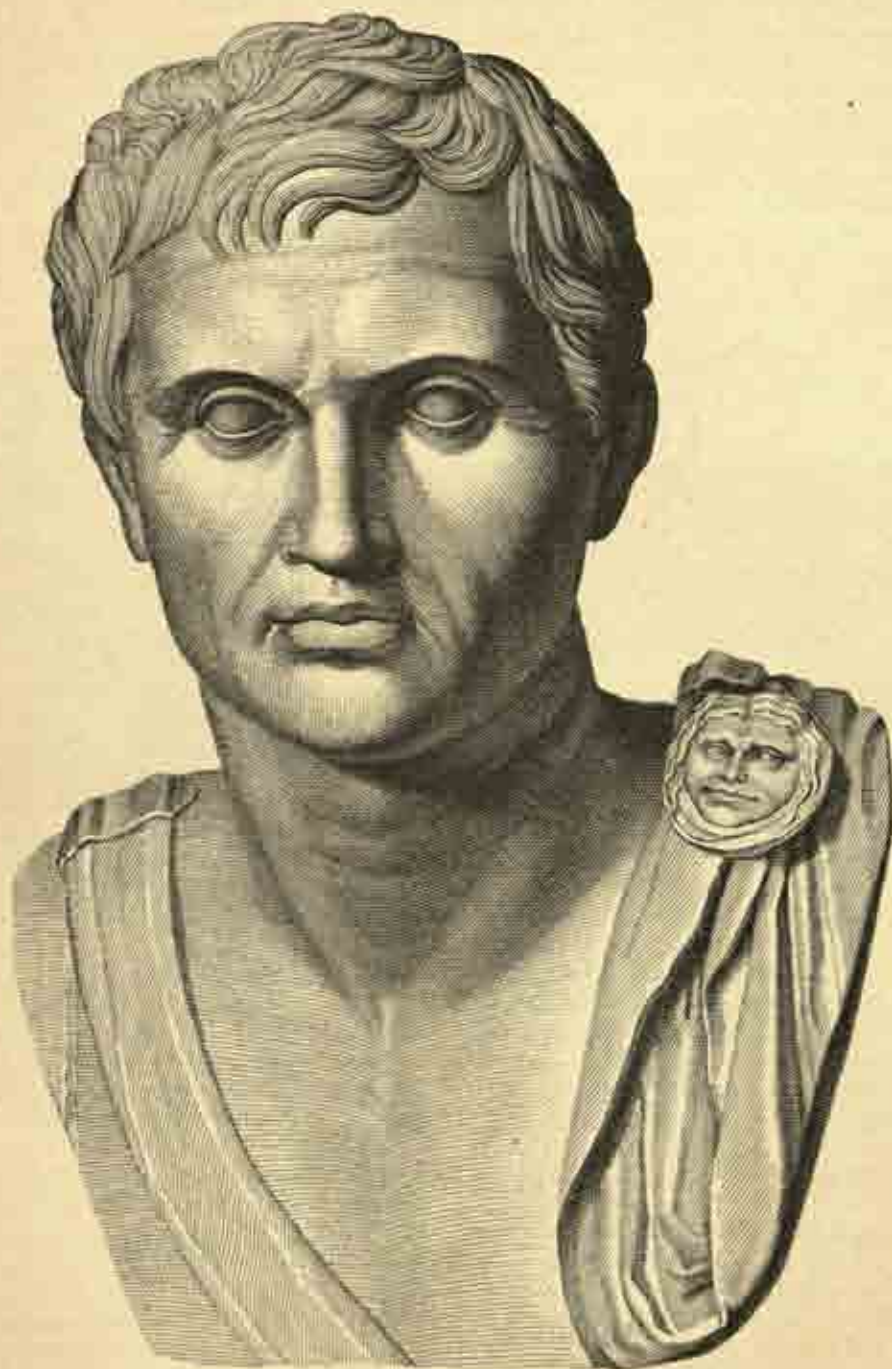


1531 b



1532 Angebliche Statue des Pompejus. (Zu Seite 1386.)





1848 Kopf und Brust des angeblichen Pompejus im Palast Spada zu Rom. (Zu Seite 126.)

nüßig entwickelte Doppelkinn charakterisiert den älteren Mann. Dagegen ist von den Besonderheiten, die Plutarch c. 2 aufführt, wenig an den Münzen zu bemerken: *διέφαινεν ἐν τῷ νεαρῷ καὶ ἀνθοῦντι εὐθὺς ἡ ἀκρὴ τὸ γέρας καὶ τὸ βασιλικὸν τοῦ ἥδους*. 'Ἦν δὲ τις καὶ ἀναστολή τῆς κόμης ἀπρὸς καὶ τῶν περὶ τὰ ὤματα ρυθμῶν ὑγρότης τοῦ προσώπου ποιοῦσα μᾶλλον λεγούμην ἢ φαινομένην ὁμοιότητα πρὸς τὰ Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως εἰκόνας. Das aufwärts gestäubte Haar und die schöne Stirn erwähnt auch der ältere Plinius zweimal, 37, 14: *imago — illa valens honore grata* und 7, 53: *honorem crimine frontis*; ebenso Lucan. Phars. 8, 579 und Sil. Ital. 13, 861. Die Weichheit der Züge bekennet Seneca epist. 1, 11, 31: *nihil*

hatte (Plut. Brut. 14). An ihrem Fußgestell wurde bekanntlich Caesar ermordet. Augustus versetzte dieselbe, Sueton. Aug. 31: *Pompei quoque statuum contra theatri eius regiam marmoreo Jani superposuit, translata e curia, in qua C. Caesar fuerat occisus*, also gegenüber der Mitteltür der Bühnenwand (*regia*) auf einen Janusbogen. Seitdem man nun um die Mitte des 16. Jahrhunderts in jener Gegend (auf etwa 300 m schätzt die Entfernung Bernoulli, Röm. Ikonogr. 1 S. 115) eine überlebensgroße Statue aus parischem Marmor in heroischer Nacktheit gefunden hat, die sich jetzt im Palast Spada befindet, glaubt man fast allgemein, in ihr jenes historisch merkwürdige Bild des Pompejus zu besitzen. Wir geben



1334. Büste des Pompejus in Paris. (Zu Seite 1387.)

*erat mollis ore Pompei; nunquam nos eorum pluribus credidit*; die Würde des Antifizes Vellej. II, 29. Uebrigens lassen diese Stellen in Verbindung mit der ebenfalls zweimaligen Hervorhebung seiner Biedermannsphysiognomie (*illius iusti oris*) bei Plinius a. a. O. durchblicken, daß weniger Genialität darin ausgeprägt war, was ja zu der geschichtlichen Persönlichkeit stimmt.

Die dem Pompejus zu Lebzeiten schon gesetzten Bildsäulen wurden nach seinem Falle von den Anhängern Caesars zum Teil umgestürzt, von diesem selbst aber wieder aufgerichtet (Plut. Caes. 57. Sueton. Caes. 76). Vor der Rednerbühne stand seine Reiterstatue neben der des Sulla und Caesar (Vellej. 2, 61). Zur größten Berühmtheit aber gelangte eine Statue, welche ihm das Volk in der von ihm neben dem ersten steinernen Theater erbauten Rathshalle zum Dank für diese Verschönerung der Stadt aufgestellt

die ganze Statue (Abb. 1532, nach Photographie); den Kopf in der Vorderansicht (Abb. 1533) nach Visconti, Leon. Rom. pl. 5, 1. Die Statue ist gut 10 Fufs hoch und fand sich nach einem alten Fundberichte unter einem Keller in mehrere Stücke zerbrochen. Ob der Kopf wirklich zum Rumpfe gehöre, ist zweifelhaft: Fea behauptete schon 1812, daß er für den Körper zu groß sei und letzterer einen jüngeren Mann darstelle, insbesondere aber seien auf den Schultern Reste einer herabhängenden Schleife vorhanden, welche auf ein Diadem oder einen Kranz hinweisen würden. Diese und noch andre Umstände haben Bernoulli a. a. O. S. 112 ff. veranlaßt, starke Bedenken gegen die Benennung dieses Standbildes zu äußern, welches übrigens durch die Attribute, den Erdball mit der (verlorenen) Siegesgöttin, durch die Haltung und Gebärde (der abgetrennten rechten Arm hielt wahrscheinlich eine Lanze) und durch die Ge-



(Jugendzeit der Arbeit des vorausgesetzten Ortes und der Bedeutung der Person vollkommen würdig erscheint. Die Ähnlichkeit mit den Münzen ist zwar nicht schlagend, aber hinreichend: die von den Schriftstellern angegebenen Merkmale imponierender Würde und des auf der Stirn emporsteigenden Haares fehlen allerdings hier wie dort.

Nachdem Vorestehendes schon seit längerer Zeit für den Druck gesetzt war, ist durch den mir jetzt (Oktober 1886) angekommenen Aufsatz Hellbigs in den Mitteilungen des deutschen archäol. Instituts in Rom I, I. S. 37—41 die Frage zu einer andern, aber ganz sicheren Lösung geführt worden. Ein in Paris befindlicher Marmorkopf von ausgezeichneter Arbeit, welche auf die letzten Zeiten der römischen Republik hinweist, stimmt in so auffälliger Art mit den Münzen des Sohnes Cneius (welche sorgfältiger ausgeführt sind, als die seines Bruders Sextus), daß an der Identität der dargestellten Person nicht wohl gezweifelt werden kann. Beides in Abb. 1534, nach der Tafel zu Hellbig a. a. O. Die oben angeführten Eigentümlichkeiten von Pompejus Physiognomie finden sich an dem Pariser Kopfe ebenfalls, aber bedeutend charakteristischer ausgeprägt, als an dem der Spada-Statue; insbesondere aber auch die dort vermifste Aufbäumung des Haares über der Stirne (*ἀναστόλη της κόμης*), in welcher die Schmeichelei eine Ähnlichkeit mit Alexander dem Großen zu finden unverschämte genug waren. Mit Recht bemerkt Hellbig, daß das Bildnis im ganzen nicht vorteilhaft für die Beurteilung des Pompejus wirkt: die breite, aber niedrige Stirn deutet auf mäßige Intelligenz, auf Charakterschwäche die weichen Formen und die kleinen, verlegen blickenden Augen, die man meint zwinkern zu sehen. Die aufgezogene und in drei tiefe Falten zerfurchte Stirnhaut bekundet fortdauerndes Nachdenken und Bedenken, also Unsicherheit der Entschlüsse. Der Eindruck der Gutmütigkeit fernher wird aufgewogen durch die schmalen geschlossenen Lippen, in welchen Zurückhaltung und Mißtrauen liegt. Die große Eitelkeit endlich spiegelt sich nach Hellbig in dem künstlich über der Stirn aufgebäumten Haar und der an einer Falte im Halse erkennbaren Linkshaltung des Kopfes, welche letztere bekanntlich ebenfalls Alexander dem Großen eignete (s. oben S. 38). — Hellbig hat zwei ganz gleiche Bildnisse im Museo Torlonia gefunden (n. 343 u. 509, in den Monumenti del M. T., Roma 1884 reproduziert auf Taf. 84 u. 130). [Bm]

**Poseidippos.** Obwohl dieser attische Komödiendichter, von dem nur Fragmente übrig sind, für weitere Kreise ohne größere Bedeutung ist, so haben wir doch sein Sitzbild im Vatikan (Abb. 1535, nach Photographie), das treffliche Seitenstück zu Menan-

dros (s. S. 922 mit Abb. 995), hier wiedergegeben. Man sehe über Fundort u. a. w. Art. »Menandros«, Braun, Museen Roms S. 365 schildert den Eindruck der Statue: »Poseidippos gibt sich in dieser Darstellung als ein feiner, scharfsinniger und aufmerksamer Beobachter kund, bei welchem aber das kritische Talent die poetische Schöpferkraft weit über-



1535 Poseidippos

bietet. Obwohl er in den Jahren gar nicht so weit vorgerückt ist, liegen doch diese schwer auf seinen Schultern. Jede seiner Bewegungen bezeugt, daß er nicht außerhalb dem praktischen Leben steht und dasselbe als Zuschauer mit seinen Blicken beherrscht, als daß er sich an demselben thätig zu beteiligen gewohnt sei. Seine Manieren und Bewegungen haben etwas Unbeholfenes und Schwerfälliges im Gegensatz zu der behaglichen Eleganz des Menander. Aber trotz der Gutmütigkeit und Raue, die ihm innewohnt, hat er etwas ironisch Vernichtendes in seinem Wesen, was mit einem einzigen trockenen Witzwort sich jeden Augenblick geltend zu machen droht. [Bm]

**Poseidon.** Ursprünglich ein Gott des fließenden Wassers überhaupt (von ποτός, πόνος Trank, ποταμός Fluß), wird er bei den Küstenvölkern der Griechen schon früh speziell zum Gotte des Meeres und als Beherrscher dieses in der Natur Griechenlands ein-



1588 Poseidon (Vasengemälde).

flußreichsten Elementes dem höchsten Gotte des Himmels gleichgestellt. Während man in China die Götter in himmlische, irdische und unterirdische einteilte, in Indien (nach den Vedas) die drei Welten Himmel, Luft und Erde annahm, stellten die Griechen, bei denen das Meer fast die gleiche Rolle wie das Land spielt, die drei Brüder Zeus, Poseidon, Hades neben einander an die Spitze ihrer Weltordnung.

Poseidon ist dem Zeus ebenbürtig; er trägt die Erde (γῆ) und das Meer wie auf einer Grundlage auf gebaut schweben, woraus die Vorstellung von der Erdscheibe entsprang (s. Welcker); er kann die Erde auch erschüttern und zerstören durch Erdbeben (εὐσείσω), welche nach griechischer Auffassung durchaus im Meere ihren Ursprung haben (sie entstehen durch die in die Höhlen eingedrungenen Gewässer). In der Person Poseidons ist aber die Naturbedeutung weit weniger untergegangen als bei den meisten andern Göttern; er wohnt ausschließlich in seiner Salzfut und kommt mit dem Menschevolk fast nur als Zürnender in Berührung. Sein Dreizack, vielleicht aus der Harpune der Thunfischjäger abgeleitet, wird zum gefürchteten Scepter, die Wagen des Meeres sind seine schnellen Rosse, daher er in den kleinen Küstenebenen als der Schöpfer des Rosses, der Gott der Pferdewacht (ἵππιος) und des Wagenfahrens gilt und als solcher auf dem Isthmos von Korinth den berühmtesten Wettspielen vorsteht.

Die verhältnismäßige Seltenheit der bildlichen Darstellungen Poseidons ist hiernach erklärlich. Archaische Statuen und Reliefs von ihm sind nicht bekannt. Auf älteren Vasenbildern ist von einer bewussten Charakteristik des Gottes noch nicht die Rede; er erscheint durchgängig im reiferen Alter, bärtig und würdevoll, meist im langen Gewande rasch ausschreitend und durch den Dreizack oder zuweilen, wenn ruhig stehend, durch den in der Hand gehaltenen Fisch bezeichnet. Auch die rotfigurigen Vasen zeigen ihn nicht oft nackt mit der Chlamys oder leichtem über Rücken und Arme fallendem Mantel (so jedoch in der Gigantomachie unter »Giganten« S. 595 Abb. 637), oder in langherabhängenden, weitärmeligen Chiton und darübergeworfenem Himation, eine Bekleidung, welche in der ionischen Sitte Athens und der kleinasiatischen Küste ihre Begründung finden mag, übrigens aber nicht weniger seinem Bruder Zeus in derselben Draknallergattung eigen ist. Wir geben als Muster dieses dem Zeus angeeigneten Typus das Bild einer schönen rotfigurigen Amphora (Abb. 1586, nach Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 21), deren andre Seite (hier nicht mit abgebildet) Herakles zeigt, welcher mit gespanntem Bogen auf den ruhig dastehenden Poseidon zielt. Von einem Streite des Helden mit dem Meergotte redet freilich kein Mythos. Die Figur des Gottes steht aber hier in majestätischer Ruhe dem angestürzten Angreifer gegenüber; eingehüllt in den schlangenfalteten Mantel, bärtig und langgelockt, das Haar mit Fichtenzweigen umkränzt (die ihm heilig sind: »Poseidons Fichtenzweig« bei Schiller), die Fäuste unbeschützt in dem eingezogenen rechten Arme einen Thunfisch haltend, mit der Linken einen gewaltigen Dreizack aufstützend. — Unter den archaisierenden



Reliefs steht diesen Vasenbildern nahe die Einzelfigur Wieseler, Alto Denkm. II, 73, welche den Gott im langen weiten Gewande mit dem Delphin auf der linken Hand und dem ruhig gehaltenen Scepter in der rechten über die beruhigten Meereswogen dahin gleitend zeigt (als ἀσπάλειος), während auf dem sog. capitolinischen Puteal (Wieseler II, 197), sowie auf einigen andern derjenige Typus erscheint, welchen die ganze Reihe der älteren Münzen, insbesondere von Poseidonia (lateinisch Paestum) darstellt. Hier finden wir nämlich Poseidon völlig nackt, indem die über Rücken und Armen hängende kurze Chlamys nur als Drapierung dient, und in der Stellung genau entsprechend dem Zeus auf älteren elischen Münzen. So auf Abb. 1537



Abb. 1537

(nach Overbeck, Kunstmyth. III Münzt. IV N. 2) in lebhaftem Ausschritt und die Linke gerade vorstreckend schwingt der Gott in der Rechten mit scharf gebogenem Ellbogen den hoch erhobenen Dreizack zum Stofse, als

kampfustiger, zürnender Herrscher (Τριαινοκράτωρ). Der Schaft des Dreizacks ist, wie öfters auch bei Lanzen auf Vasenbildern geschieht, um das Gesicht nicht zu durchschneiden, hinter dem Kopfe durchgeführt. Die Muskeln des Körpers sind sehr derb und kräftig entwickelt; das Haar ist nicht sehr kurz, der Bart zugespitzt.

Von älteren Statuen des Poseidon wird erwähnt außer einer des Glaukos in einer Gruppe zu Olympia ein 7 Ellen hoher Koloss von Erz, den die siegreichen Griechen nach der Schlacht bei Plataea auf dem Isthmos weihten. Erhalten ist uns bekanntlich das verstümmelte Bruststück von dem mit Athena streitenden Poseidon im Westgiebel des Parthenon, die Schöpfung des Phidias, welcher hier Homers Vorstellung von der breiten Brust des Gottes (Β 478 στέρνον δὲ Ποσειδάωνι) verkörperte: »der Inbegriff des Gewaltigsten, wüthig Kraftvollen und schwingvoll Bewegten, was in antiker Plastik von über das menschliche Maß gesteigerten Menschenformen auf uns gekommen ist«, und daneben die ganz anders gebildete friedliche Figur in der Götterversammlung des Frieses (neben Apollon). Zweifelhaft sind die Figuren auf dem östlichen Fries des Theseion und des Niketempels.

Welcher große Künstler ein bleibendes Idealbild des Poseidon geschaffen habe, ist schwierig zu sagen. Wir wissen nichts von der Statue des Skopas in der Apotheose des Achilleus (s. oben S. 10), noch von zweien des Praxiteles, noch von einer 9 Ellen hohen Kolossalgruppe des Poseidon und der Amphitrite auf

Tenos von Telesias aus Athen (etwa 220 v. Chr.), welche noch Tac. Annal. III, 68 erwähnt. Als der Maler Euphranor, der zugleich Bildhauer war, die Zwölfgöttergruppe in Athen malte, erschöpfte er sich in erhabener Darstellung des Poseidon derart, daß er nicht vermochte, seinen Zeus darüber hinauszusteigern (Valer. Max. VIII, 11 ext. 5: *Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis maiestatis coloribus completus est, perinde ac Iovis aliquanto augustiorem representaturus, sed omni impetu cogitationis in superiore opere absumpto posteriores eius conatus ad surgere quo ledebat nequiverunt*). Ein charakteristischer Unterschied von Zeus war also noch nicht festgestellt. Nun finden wir aber neben den ganz aufrecht stehenden Bildern des Poseidon eine andre und ganz besondere Stellung desselben gewissermaßen kanonisch ausgebildet, wie er den einen Fuß hoch aufgesetzt (auf einen Felsen oder Delphin), den Unterarm derselben Seite auf den Oberschenkel gelehnt, die andre Hand auf den Dreizack gestützt, in majestätischer Ruhe dasteht. Er ist als der vom Ufer auf das Meer hinaussehende Seemann dargestellt. Eine solche Statue von Erz beschreibt z. B. Pausanias am Hafen von Antikyra (X, 36: τὸ ἀγάλμα ὀρθὸν χαλκῶν πεποιημένον, βέβηκε δὲ ἐπὶ δελφίνι τῷ ἐτέρῳ τῶν ποδῶν κατὰ τοῦτο δὲ ἔχει καὶ τὴν χεῖρα ἐπὶ τῷ μηρῷ, ἐν δὲ τῇ ἐτέρᾳ χειρὶ τριαινα εἶσιν αὐτῷ) und an mehreren andern Orten, indem er sie genau von andern ganz aufrecht stehenden Bildern trennt. Die erhaltenen Beispiele sind ungemein zahlreich und erstrecken sich über alle Kunstgattungen (vgl. auch die Münzen Abb. 213, 1099), gehen aber alle in letzter Linie auf ein berühmtes Original zurück, welchem neben den angegebenen Eigenschaften die völlige Nacktheit und das Aufstützen des Dreizacks eigen gewesen sein muß. Durch scharfsinnige Kombinationen hat nun Kour. Lange (Das Motiv des aufgestützten Fußes, Leipzig 1879 S. 32—52) nachgewiesen, daß kein andrer als Lysippos der Bildner dieser Statue war, deren eigentümliche Stellung (vgl. darüber Art. »Geberdensprache« S. 586) derselbe Künstler bei mehreren andern Bildwerken in charakteristischer Weise anwandte. In Korinth und auf dem Isthmos nennt Pausanias allein zehn Poseidonstatuen, von denen sechs in Heiligtümern, vier unter freiem Himmel standen. Lysippos aber verfertigte im Auftrage der Korinther das eherner Tempelbild für das Heiligtum des Poseidon auf dem Isthmos, und von dort aus wurde durch die zahlreich besuchten Spiele (den »Kampf der Wagen und Gesänge« Schillers) dieser neugeschaffene Typus in alle Welt hinausgetragen. Eine nach Art der Alten andeutende Darstellung der isticischen Spiele und ihres Ursprungs in der Sage besitzen wir in einem ganz vorzüglichen Wiener Cameo (Abb. 1538, nach Overbeck Bd. III Gemmentafel II, 8), dessen Erklärung im ein-



zahlen jedoch schwerlich je ganz sicher gestellt werden kann. (Wir geben die bequemste Deutung, meist nach Wieseler zu Alte Denkm II, 75a, wo über die streitigen Punkte ausführlich gehandelt wird.) In der Mitte steht Poseidon selbst in der Stellung seiner Statue, den Fuß auf einen meerumströmten Felsen gestützt; in der Rechten den Dreizack (für dessen Gabel kein Raum blieb), in der Linken ein Tuch haltend (*supra*), womit das Zeichen zum Beginne des Rennens gegeben wurde? Zu beiden Seiten zwei Rennpferde, mit Zügeln, aber ohne die Rennwagen. Oben in der Mitte auf einem Altar der Flügelknabe Eros, welchem ein hingelagerter Meer-gott (Nereus? Glaukos?) das Knäblein Melikertes überreicht, einen poseidonischen Dämon, zu dessen Ehren die Spiele eingesetzt waren. Gegenüber halb- bekleidet gelagert und ein ausgespanntes Tuch, um das Knäblein einzuhüllen, wie ein Segel entgegenhaltend Thetis, die Personifikation des Meeres (oder links Poseidon, rechts Aphrodite, welche bei jenem die Vergötterung des Melikertes betrieb nach Ovid. Met. IV, 531—542). Zu den Füßen Poseidons links ein Knabe mit Muschel oder Pinien-

apfel, rechts eine Göttin (Palämon und Ino: Leukothea?). Zu beiden Seiten dieser Figuren sowie auch der Rosse die istsmischen dem Poseidon heiligen Fichten.

Für die charakteristische Körperbildung Poseidons sind nun die wichtigsten Faktoren einmal, daß er der ebenbürtige Bruder des Zeus ist, ferner aber, daß er das Meer beherrscht. Aber schon in der Dichtung erscheint er mehr als der körperlich Gewaltige, der Erdschütterer, der Felsenspalter, während bei Zeus die geistige Überlegenheit hervorgehoben wird. Bei Zeus dominiert das Antlitz (Haupt und Augen), bei Poseidon die breite Brust und die gewaltige Muskulatur des Oberkörpers; vgl. oben S. 1389 die Homerische Stelle B 478 f. Poseidon ist ferner durchweg leidenschaftlich und heftig, leicht erregbar zum Zorne, wie das Meer selbst: so namentlich in seinem Verhalten gegen Odysseus. Als thätiger und rasch handelnder Gott wird er daher einzeln sehr selten sitzend gebildet, seine Ruhe ist die an-

gegebene ohne Zweifel dem Leben des Seemanns abgelauschte Stellung mit aufgestütztem Fuße. Der Charakter des Meergottes bringt es weiter mit sich, daß fast alle Hauptstatuen Poseidons unbekleidet sind; das durchnäßte Gewand wäre überflüssig und sogar hinderlich.

Die Kopfbildung und die Gesichtszüge anlangend, so bereitet die allgemeine Familiensähnlichkeit mit dem Bruder Zeus gewisse Schwierigkeiten der Unterscheidung; aber Poseidon ist ein mehr thatkräftiger als gedanktiefer Gott; er hat diesem Wesen gemäß entweder leidenschaftlichere oder ebenso wie andre Seewesen aus der Schule des Skopas düstere und schwermüthige Gesichtszüge, er zeigt heftige Erregung und Spannung oder eine gewisse Ermattung; es fehlt

das Gleichgewicht. Dem Auge wohnt vielfach ein in die Ferne gerichteter, scharf beobachtender Blick bei, nil dem der Seemann zu spähen pflegt; die Stirn ist niedriger, die Nase breiter, die Weichteile sind stärker geschwellt als bei Zeus. Das Haar ist weniger fließend und geordnet, oft wie vom Winde durcheinandergeworfen oder faucht niederhangend; es macht zu-

samt dem dichten kranzgelockten Barte den dunkelschwarzen Eindruck, mit welchem schon das Homerische Beiwort (κραννοχαίτης) malt (vgl. auch die Münze Abb. 1101 S. 952).

Für die Kopfbildung des ännstern, erregten Gebieters der Wogen besitzen wir das schönste Muster in dem Brustbilde eines zu Palermo gefundenen und befindlichen großen Mosaiks, welches zwar aus dem 1. Jahrh. n. Chr. stammt, dessen Vorbild jedoch wohl in das 3. Jahrh. v. Chr. zurückreicht (Abb. 1539, nach Overbeck, Atlas XI N. 8). Der Gott ist in heftiger, dramatisch bewegter Situation zu denken und zeigt damit übereinstimmend einen sehr energischen, fast wilden Gesichtsausdruck. Overbeck hebt in seiner Beschreibung mit Recht als charakteristisch hervor »den kühnen und dabei unruhigen Wurf des sehr langen Lockenhaares«, »das durch Nässe bewirkte partieweise Zusammenkleben der Locken«, welche in dem farbigen Originale »an den belichteten Stellen aus dem Braunen bis fast ins Weißliche spielen«; ferner »die in krausen Wellenlinien ab-



1538 Poseidon und die istsmischen Spiele. (Zu Seite 1389.)



fließende Lage der Locken und die kräftige Niederkrümmung einiger derselben gegen die Stirn; weiter die Fülle und das wirre Gelock des Backen und Kinnbartes und die straffe Bildung des sehr starken

oder überaus kräftige Hals, der in Schultern und eine Brust von seltener Gewaltigkeit hinüberführt.

Bei Besprechung der Statuen und Reliefs ist zunächst zu bemerken, daß sowohl in litterarischer



1558 Poseidon, Mosaikmedaillon. (Zu Seite 1390.)

Schnurrbartes. Als wesentliche Verschiedenheit vom Zenotypus ergibt sich auch die niedrigere und in dem oberen Teile schmalere Stirn, sowie die Größe der scharf nach rechts blickenden Augen, die sehr kräftig, aber nichts weniger als fein gebildete Nase, ebenso

Überlieferung, als unter den erhaltenen Werken Poseidon nie in thronender, selten in sitzender Stellung vorkommt. In dem, wie bemerkt, höchst wahr scheinlich von Lysippos erfundenen Schema des auf gestützten Fußes finden wir als verhältnismäßig

bestes Werk (nicht ersten Ranges) die Kolossalstatue im lateranischen Museum zu Rom (Benndorf und Schöne N. 281), welche wir nach Photographie geben (Abb. 1540). Sie ist aus griechischem Marmor und 2 m hoch. Ergänzt sind außer der Nase der linke Arm von der Schulter, der rechte von der Mitte des Unterarmes an, beide Unterschenkel unterhalb der



1540 Kolossale Poseidonstatue

Kniee, die ganze Basis mit Schiff und Delphin nebst den Attributen. Anstatt auf ein Schiffsvorderteil sollte der Gott den Fuß auf einen Felsen stützen: obensowenig trug er ursprünglich den Zierrand des Schiffspiegels (*ἀπαστρον*) in der Hand, welcher ihm nach römischen Münzen und Gemmen gegeben ist. In den Gesichtszügen liegt hier der Ausdruck vollkommenster Ruhe, fast möchte man Abspannung sagen, gegenüber der Erregtheit bei dem palermitanischen Mosaikbilde. Gemeinsam mit letzterem ist

jedoch das langbäuerige Oval des Gesichts; dazu bildet auch hier das Haar eine bedeutende und kompakte Masse, welche »wie von der Meeresflaute durchzogen« erscheint und sich in der hangenden und abfließenden Richtung von dem wallenden und emporstrebenden Zeushaar bedeutsam unterscheidet. Weniger ist der volle gekräuselte Bart von dem des Zeus verschieden; auch die Bildung der Augen und des Mundes steht diesem nahe genug, wenngleich die geringere Öffnung der ersteren und das Herabziehen der Mundwinkel dem Antlitz einen etwas trüben, melancholischen Ausdruck verleiht. In der Körperbildung tritt (nach Braun) eine Neigung zum Wuchtvollen hervor, während der Olympsbeherrscher aus zarterem Stoffe gewoben ist und zur höchsten Kraftäußerung geringerer Anstrengung bedarf. Die breite Brust ist hier trefflich geschildert und macht die Bedeutung der vorwiegenden Entwicklung dieses Körperteiles recht klar. Bei den Seelenten sind die unteren Gliedmaßen gegen den Oberleib fast armlich entwickelt. Beim Schwimmen sowohl wie beim Rudern sind hauptsächlich die Arme und die Brustmuskeln thätig. Diese strotzen daher bei dem meerbeherrschenden Gotte von Kraftfülle.

Wie das stürmische und das beruhigte Meer, so steht der wilderregte, zürnende Poseidon der Kunst in einem starken Gegensatze zu dem mildfreundlichen Herrscher, welcher oftmals so sehr dem Zeustypus sich annähert, daß die Entscheidung schwankt. So erklärt Overbeck (II S. 263 f.) einen Kolossalkopf in Syrakus für Poseidon, den man bis dahin für Zeus hielt; derselbe zweifelt bei einer Dresdener Statue (Hettner N. 309; Wieseler II, 70), welche auch Müller, *Archäol.* § 355 b zeusähnlich nannte. Eine Statue Verospi im Vatican (Clarac 743, 1796), ehemals als Zeus ergänzt, trägt jetzt die Attribute Poseidons. Die Kolossalbüste im Vatican (Museo Chiaramonti, abgebildet Wieseler II, 67) sah Welcker für einen Pluton an und, wie im Art. »Hades« S. 620 bemerkt ist, figuriert derselbe Marmor durch einen Irrtum Viscontis auch unter diesem

Namen, z. B. bei Wieseler II, 851. Jetzt wird er von Overbeck in der Analyse S. 269 als »Moordämon untergeordneten Ranges« angesprochen. Brunn hält den Kopf in der einzig guten Abbildung bei Overbeck, *Atlas* Taf. XI, 11, 12 für einen Poseidon »wegen der ausgesprochenen Physiognomie eines alten verwitterten Seemanns«.

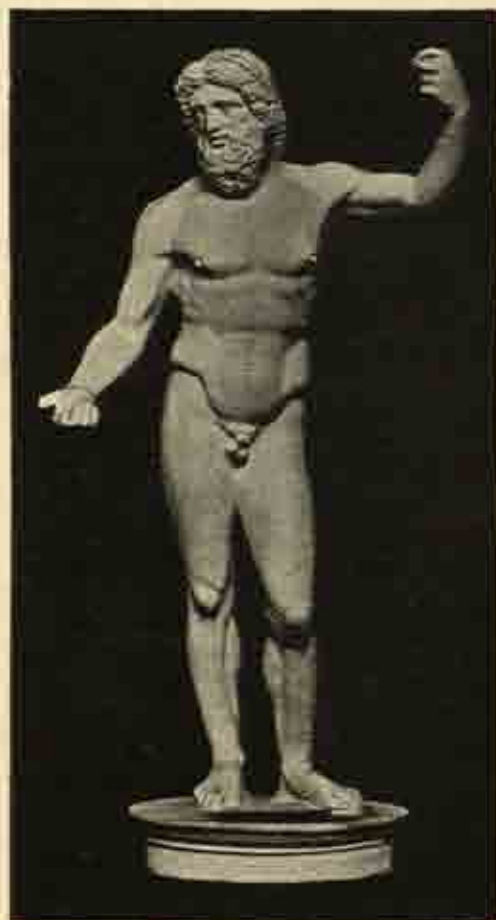
Im Münchener Antiquarium befindet sich eine kleine Bronze (Höhe 17,5 cm), welche Litzow (Münchener Antiken Taf. 26) als Zeus publiziert und auch



Overbeck (Kunstmyth. II, 151 f.) als solchen behandelt hat. Wir geben sie hier in Abb. 1541, nach Photographie; denn mit mehr Wahrscheinlichkeit hat Brunn darin seit lange einen Poseidon erkannt. Das Gepräge des mildfreundlichen Antlitzes zeigt auffallende Ähnlichkeit mit der lateranischen Statue. Bart und Haar möchten zu beiden Gottheiten stimmen; aber entscheidend ist die Haltung der rechten Hand, welche, nach oben geöffnet, nicht für die Haltung des Blitzes sich eignet, wohl aber einen Delphin oder Fisch getragen haben kann, wie z. B. die Wiener Bronze bei Overbeck Bd. III Taf. III, 1. Overbeck selbst, indem er die Statuette eines der reizvollsten Gebilde nennt und die Arbeit an Nackten lobt, sagt: »Das Attribut in der Rechten fehlt, doch kann dasselbe nach der Stellung der Finger, von denen die drei letzten leicht eingeschlagen, der Zeigefinger und Daumen gestreckt sind, eine Schale nicht gewesen sein, und es mag auch zweifelhaft erscheinen, ob ein Blitz zwischen den Fingern Platz gefunden hat.« Aus demselben Grunde schreibt Brunn auch die berühmte Bronze von Parosmythia, welche bis dahin allgemein als Zeus gilt (abgeb. Braun, Kunstmyth. Taf. 13), dem Poseidon zu, wobei noch die Haar- und Bartbildung, sowie die Trübung des Blickes zu Hilfe kommt. Das Münchener Bildchen ist besonders gut erhalten; die fehlenden Brustwarzen waren von Edelsteinen eingesetzt. Das allgemeine Schema der Figur erscheint in der von Julius Caesar am Hafen von Korinth gesetzten Statue, abgeb. Wieseler, Denkm. II, 72a, ähnlich sind mehrere erhaltene Bildwerke. Unter den übrigen sichern Poseidonstatuen sind besonders einige kleinere Bronzen bemerkenswert, welche auch Bekrönung von Fichtenzweigen oder Schiff tragen. Daneben ragt hervor eine in Algier gefundene Kolossalstatue von Marmor (in Scherschell; abgeb. Overbeck, Atlas Taf. XII, 94), an welcher das Derbe und Materielle im Wesen des Meergottes besonders durch die Massenhaftigkeit des Rumpfes und den Gegensatz der dünneren Beine zur Anschauung gelangt. Aus ihr läßt sich eine Vorstellung der zahlreichen Poseidonbilder entnehmen, welche, meist von Erz, als an Hafeneingängen auf den Dämmen aufgestellt erwähnt werden. Als im Jahre 375 v. Chr. die Stadt Heike an der Nordküste des Peloponnes durch ein Erdbeben in einer Nacht ins Meer versunken war, wurde die kolossale Poseidonstatue am Hafen und besonders das Seepferd (ἰπποκάρυξ), welches der Gott gerade wie die Statue von Scherschell auf der Hand trug, noch Jahrhunderte lang ein Ärgernis für die Fischer, deren Netze sie zerriß (Strab. VIII, 384).

Auf Münzen allein kommt Poseidon nicht selten sitzend auf Felsen, auch thronend vor; auf Münzen und Gemmen auch auf Seetieren reitend, mit ihnen fahrend. Mit weißen Flügelflossen fahrend sieht

man ihn auf einer schwarzfüßigen Vase bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 10; so auch am Kasten des Kypselos. Flügelflossen schenkt der Schöpfer des Rosses seinem Lieblinge Peleus, Pind. Ol. I, 87 und in Platons Phantasia von der Insel Atlantis wird sein Tempelbild beschrieben auf goldenem Wagen stehend mit sechs Flügelflossen bespannt, umgeben von hundert delphingetragenen Nereiden (Plat. Crit. 1162). Zu Wagen sehen wir ihn auf Reliefs und Mosaiken.



1541 Poseidon. Bronze in München.

Unter ersteren ist von hervorragender Wichtigkeit dasjenige, welches unter »Skopas« abgebildet wird; unter letzteren das von Konstantine in Algier (s. oben S. 74). Zu Rosse (als ἵππος) kommt Poseidon auf Münzen vor, den Dreizack als Stoßwaffe führend (z. B. oben Abb. 1098); andre zeigen das von ihm erschaffene springende Ross. Die schönste Gemme (Dolce, abgeb. Braun, Kunstmyth. Taf. 17) bietet den Gott ohne das Kennzeichen des Dreizacks, aber (wie öfters) mit den Schultern aus dem Wasser auftauchend.

Von den Mythen des Poseidon wird seine Vermählung mit Amphitrite und seine Liebhaft-



mit Amymone unter diesen Artikeln behandelt (s. S. 74 f. 77 ff.). Im Gigantenkampfe erscheint der Gott meistens, wie er die Insel Nisyros auf den von ihm niedergestossenen Gegner Ephialtes oder Polybotes herabstürzt. Zu Rosse kämpfte er mit dem Speere in einer Gruppe von Statuen beim Demetertempel in Athen (Paus. I, 2, 4); ebenso auf einer Glaspaste (Wieseler, Denkm. II, 78a) gegen einen Schlangenfüssler.

Von den zahlreichen Liebesabenteuern Poseidons (abgesehen von Amymone) mit Aithra, Alkyone, Arne, Beroe, Kyme, Theophane, Tyro, ebenso dem Knaben Pelops sind nur dürftige Spuren in Vasenbildern und Münzen übrig; bemerkenswert ist allein die Brygosvase im Städelschen Institut in Frankfurt mit der Verfolgung der Nymphe Salamis, abgeh. Welcker, Alte Denkm. III Taf. 12 (Nach Overbeck).

Der Streit Poseidons mit Athen um das attische Land, welchen das westliche Giebfeld des Parthenon zeigte, ist neuerdings auf einem Relief in Smyrna gefunden (abgeh. Athen, Mittell. 1882 Taf. 1). Nike holt zwischen beiden stehend aus einer Stimmurne die Stimmsteine hervor (vgl. Apollod. III, 14, 1). Über andre meist abgekürzte Darstellungen der Art z. B. Wieseler, Alte Denkm. II, 234, s. Robert a. a. O. S. 48 ff. Von ganz besonderem Interesse ist jedoch die Darstellung einer bei Kertsch gefundenen Hydria aus dem Ende des 4. Jahrhunderts, auf schwarzem Grunde, von welchem sich die Haupt- und Mittelfiguren in buntgemaltem, nur hier und da abgestoßenem Relief mit Vergoldung abheben, während die Nebenfiguren rot gemalt sind. Unsere Abb. 1542, nach Comptendu Petersb. 1872 Taf. 1 (fast in halber Grösse des Originals) zeigt in der Mitte in sorgfältiger Ausführung einen ganz vergoldeten Ölbaum, um dessen Stamm sich eine gegen Poseidon züngelnde Schlange windet, während in den Ästen eine der Athena zugewandete Siegesgöttin schwebt. Die Körper beider Gottheiten sind in hohem Relief ausgeführt, die Köpfe fast als Rundwerk, weshalb auch der der Athena vollständig abbrechen konnte. Der hellbraun gefärbte Poseidon trägt nur um den Hals geknüpft eine rötliche, flatternde Chlamys; er schwingt den vergoldeten Dreizack in der Rechten, während er mit der Linken das hinter ihm springende, nur weiß gemalte Ross am Zügel hält. Athena ist von einem armellosen grünen Gewande mit Überschlagen umhüllt, darüber die schmale Ägis; ihre Lanze ist golden, sowie ihr Schmuck, der große Schild mit Strahlenverzierung aber nur gelb gemalt. Neben ihr ist der jugendliche mit dem Thyrsos heranstürmende Dionysos nur rot gemalt, doch windet sich ein goldener Epheukranz in seinen Haaren; ihn begleitet ein weißer, dunkelgefleckter Panther. Hinter dem Gotte in der Höhe lagert eine rotgemalte Ortsnymphe mit vergoldetem Schmuck. Die gegenüber und hinter dem

Rosse Poseidons erschreckt zurückweichende Frauen- gestalt dagegen ist mit bunten Farben gemalt; sie trägt über dem rötlichen Chiton ein grünes Himation, welches sie mit der rechten Hand zierlich über die Schulter zieht; ihr Schmuck ist ebenfalls vergoldet. Unter ihr auf weißlichem Felsen sitzt ein nur mit roter Farbe gemalter bärtiger Mann mit altertümlich steifen Haarlocken, mit goldenem und reichverziertem Scepter. In der Ecke über ihm füllt den leeren Raum ein kleiner Tempel, buntgemalt und mit Vergoldung der fünf Säulen und flüchtig angedeuteten Zierraten. — Die richtige Deutung des Vorganges ward, nach mehreren ungenügenden Versuchen Anderer, von C. Robert gegeben (Hermes XVI, 60—87). Sie beruht in ihrem Kerne auf der allerdings nicht durch literarische Zeugnisse gestützten Annahme, daß Poseidon in dem Streite um das Land den von Athena geschaffenen Ölbaum durch den Stoß seines Dreizacks zu vernichten versuchte, jedoch vor der heiligen Schlange der Athena, der Erichthoniosschlange, welche sich um den Stamm emporwindet und den Gott bedroht, erschreckt zurückweicht. In der dramatisch bewegten Scene, welche in den Hauptfiguren eine Nachbildung der Darstellung des Pheidias im Westgiebel des Parthenon enthält (vgl. oben S. 1181 mit Abb. 1369), ist der prägnanteste Moment des Streites vergegenwärtigt. Auf der Akropolis von Athen selber haben beide Götter neben ihre Wahrzeichen (*antrôpa*) erstehen lassen, Poseidon rechts den kleinen durch Felseneinschlufs und zwei Delphine angedeuteten Salzsee, Athena aber den hochaufgeschossenen Ölbaum, welcher die Mitte des Bildes einnimmt, ganz wie beide Zeichen im Erechtheion noch vorhanden waren (vgl. oben S. 490). Da versucht der Meergott, welcher sein Ross, auf dem er herbeigesprengt ist, noch am Zügel hält, als er die Überlegenheit seiner Gegnerin greifbar vor Augen sieht, im höchsten Zorne durch eine Gewaltthat ihre Schöpfung zu vernichten. In einzelnen Erzählungen der Sage wird nun gesagt, daß er das Flachland von Attika, namentlich die theialische Ebene bei Eleusis mit der Salzflut überschwemmt habe; die bildende Kunst konnte dafür keinen treffenderen Ausdruck in ihrer Sprache wählen, als den Stoß mit dem Dreizack. Und wenn die schriftliche Überlieferung dann bald dem Zeus oder den Göttern, bald dem Könige Kekrops oder den Landesbewohnern die richterliche Entscheidung über den Streit zuschreibt, so sehen wir hier zwar als Staffage rechts den scepterführenden König Kekrops auf seinem Burgfelsen sitzen, dahinter die hierodiphenartige Andeutung des Tempels, links in der Ortsnymphe wahrscheinlich die Königstochter Pandrosos, aber den Anschlag im Streite gibt für die wehrhafte Göttin ihre heilige Burgschlange, die Hüterin des Heiligtums (*οἰκοπόρος ὄφις*) und das Symbol des Landes selbst wie seines



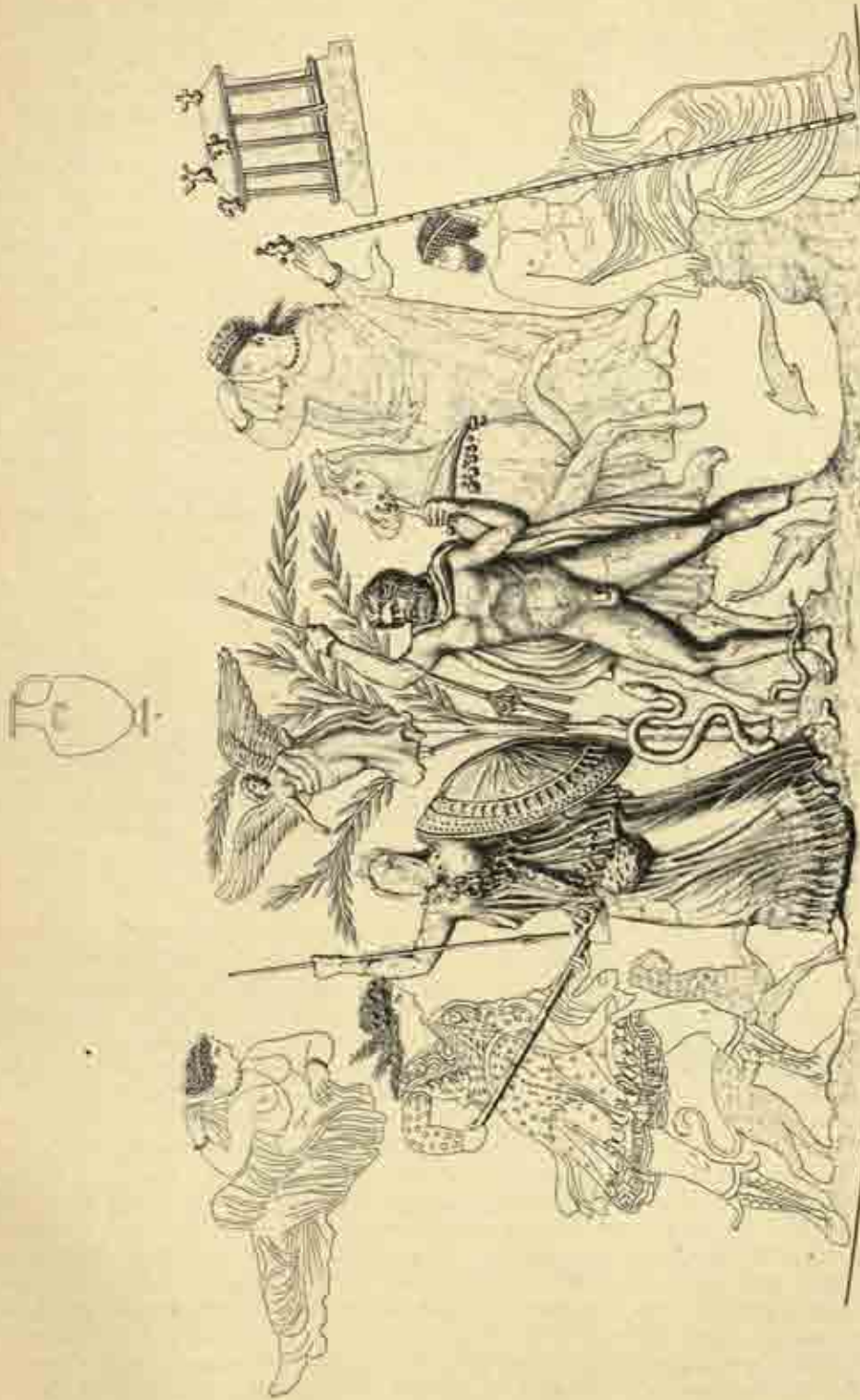


Abb. Der Stroh Posëidon mit Athene im das Land Atika. (26. Seite 1394.)

Segesdaimons Erichthonios (s. oben S. 491), indem sie den Frevler zurückscheucht und den Ausgang der Sache ohne Gerichtsscene unzweifelhaft macht. Denn im selben Augenblick, wo auch Athene empört ihren Schild vorstreckt und die Lanze erhebt, erscheint oben in den Zweigen des Baumes die Siegesgöttin, ihr den Kranz zu reichen. Nebenbei hat der Vasenmaler einen Zug angebracht, der in des Phaidias Komposition keinen Platz fand und eigentlich überflüssig ist: der jugendliche Dionysos in der späteren



1541 Poseidonios.

phantastischen Tracht mit Jagdstielfeln und Festgewand, stürzt von seinem Panther begleitet herbei, um mit vorgehaltenem Thyrsos den Dreizackstofs des wörnigen Poseidon aufzufangen; er ist nämlich als Jakchos Herr der thyrasischen Ebene und zugleich als Schützer der Bäume (δενδρόφυς; vgl. Herod. VIII, 65) gedacht. Die hinter Poseidons Rosse erschreckt zurückweichende Frau wird fast allgemein für dessen Gemahlin Amphitrite genommen, kann aber auch ihres reichen Schmuckes halber als die in Athen verehrte Gartenkönigin Aphrodite (ἐν κήποις; vgl. oben S. 180) gelten. (Hauptstellen für diesen Mythos

sind Apollod. III, 14, 1: Ποσειδάων δὲ τοιαύτῳ ὄργισθαι τὸ Ὀρμηπὸν πάλιν ἐπέκλυσε καὶ τὴν Ἀττικὴν ὁρᾶν ἐποίησε; Varro bei Augustin. Civ. Dei XVIII, 9: *Tunc Neptunus iratus marinis fluctibus exactuantibus terras Atheniensium populatus est, quoniam spargere latus quasilibet aquas difficile daemoneibus non est*; Hygin. fab. 164: *At Neptunus iratus in eam terram mare coepit verigare celsis, quod Mercurius Iovis iussu, id ne faceret prohibuit*; Serv. ad Verg. Georg. I, 18: *cum Neptunus iratus mare in civitatem misit, postea per Mercurium rogatus sedavit iracundiam*; Stat. Theb. VII, 185. Die Sage von der Überschwemmung scheint ihren Untergrund in den am Eingang der eleusinischen Ebene gelegenen Sümpfen von Salzwasser, Petrol, zu haben, Paus. I, 38, 1.) [Br.]

**Poseidonios.** Den Stoiker aus Apameia in Syrien, welcher aber in Rhodos lehrte, wo ihn auch Cicero und Pompejus hörten, stellt eine Büste in Neapel mit Namensinschrift auf dem Gewandstücke dar. Das Gesicht ist ausdrucksvoll, die Kopfbildung ähnelt der des Stoikers Zeno, welcher wie jener dem semitischen Volkstamme angehörte (s. Art. 'Zeno'). (Nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 24, 1, Abb. 1543). Eine sitzende Statue im Louvre (abgeb. Clarac pl. 327, 2119), welche einen mit den Fingern der rechten Hand Gründe demonstrierenden Philosophen zeigt, hat man Poseidonios genannt; doch stimmt der übrigens alte Kopf nicht mit dessen Zügen. [Br.]

**M. Cassianus Latinus Postumus**, in Gallien geboren von niedriger Abkunft, wird unter Valerian wegen seiner militärischen Tüchtigkeit Statthalter Galliens, das er vor den Germanen sichert: 1011 (258) oder im nächstfolgenden Jahr nimmt er den Augustustitel an, und bewahrt sich in der Zeit des schwächlichen Gallienus im Besitz der drei westlichen Provinzen Britannien, Gallien und Hispanien, bis er im zehnten Jahre seiner Herrschaft bei der Belagerung von Moguntiacum, wo sich Laelianus wider ihn erhoben und festgesetzt hatte, durch eine Soldatenverschwörung fällt. Goldmünze (Abb. 1544, nach Cohen V, 33



1544

n. 133 pl. I) mit Postumus' Porträt von vorn, und auf der Kehrseite im Profil und mit dem Helm geschmückt. Bronzemünze, auf der Kehrseite der Kaiser, der vor ihm knieenden Gallia die Hand reichend (Abb. 1545, nach Cohen V, 64 n. 292 pl. II). Postumus' Münzen, wie diejenigen des Victorinus und Tetricus, welche den gleichzeitigen Arbeiten



der römischen Prägstätte in keiner Weise nachstehen, bieten beachtenswerte Denkmäler der gallisch-römischen Kultur.

M. Phavonius Victorinus, gilt meist als Mitregent des Postumus, nachdem er ihn im Krieg wider Gallien unterstützt hatte, und wäre nach Bewältigung des Laethaus wahrscheinlich noch 1029 (267) gestorben; allein Münzen oder Inschriften, auf denen er als Augustus zugleich mit Postumus erscheint, existieren nicht, dies führt darauf, daß diejenige Überlieferung im Rechte ist, welche ihn zum Nachfolger des Postumus macht. Bronzemedallion aus



1046. (Zu Seite 1396.)



1048

gallischer Prägstätte, auf der Kehrseite der Kaiser, zwischen Felicitas und Victoria stehend und die Gallia aufrechtend (Abb. 1046, nach Cohen V, 74 u. 85 pl. III).

C. Poesuvius Tetricus, Nachfolger des Victorinus in Gallien, Konsular und bereits unter Valerian Statthalter der Provinz Aquitanien. Seine Regierung fällt unter Claudius und Aurelian, dem letzteren unterwirft er sich um 1025 (272). Einseitiges Goldmedallion (als Bracteat in Goldblech) mit zwei Henkeln, ehemals im Besitze des Cabinet de France (Abb. 1047, bei Fröhner 231, nach Millin, Transactions I, 269). [W]

**Praxiteles**, der Sohn des Bildhauers Kephisodot, gehört zu einer angesehenen und weitverzweigten athenischen Familie aus dem Demos Etrusidae; seines Vaters Schwester war mit Phokion vermählt (Plut. Phok. 19). Wenn Plinius XXXIV, 50 für Praxiteles und Euphranor die 104. Olympiade angibt, kann damit nur der Zeitpunkt gemeint sein, in dem sein Ruf begründet war. Seine Tätigkeit fällt in die Zeit der Hegemonie Thebens, und reicht, wie es

scheint, bis in die ersten Jahre Alexanders d. Gr. herab, wenigstens wird man die beiden Marmorstatuen der Rhea und der Hera Teleia in Plataea (Paus IX, 2, 7) nicht vor dem Wiederaufbau Plataea ansetzen können.

Wenn in der schriftlichen Überlieferung gegen fünfzig Werke dem Praxiteles beigelegt werden (s. Overbeck, Die ant. Schriftquellen zur Gesch. d. bild. Künste bei d. Griechen S. 230 ff. N. 1190—1286), so braucht man darum keineswegs anzunehmen, daß die selben um ihrer hohen Zahl willen auf mehrere Künstler gleichen Namens und damit drei verschiedenen Generationen verteilt werden müßten. (Die darauf gerichteten Versuche sind widerlegt durch Brunn, Sitzungsbericht d. Münchener Akad., phil. hist. Klasse 1880 S. 435 ff.; U. Köhler, Mitteil. des deutschen archäol.



1047

Inst. in Athen IX, 78 ff.) Wohl mag darunter eine oder das andre Bildwerk mit Unrecht dem Praxiteles Namen getragen haben; aber unzweifelhaft ergibt die Überlieferung, daß der Künstler eine lange und ausgedehnte Tätigkeit entwickelt hat, und daß sein Name unter den Künstlern der jüngeren attischen Schule weitaus der populärste war, und diesem Umstand vor allem ist es zu verdanken, wenn sich eine verhältnismäßig beträchtliche Anzahl von Werken noch heute aus unserem Denkmälervorrat auf Praxiteles zurückführen lassen; sie sind es, welche an dieser Stelle allein zu behandeln sind.

Unter den Bildwerken, welche im Horaion zu Olympia zu sehen waren, nennt Pausanias, nachdem er vorher die alten Goldelfenbeinstatuen derselbst aufgeführt hat, zu den jüngeren übergehend an erster Stelle V, 17, 3: Ἐραρυ αἰδοῦ, Διόνυσος δὲ περὶ νῆπιον, τέχνη δὲ ἐστὶ Πραξιτέλου. Diese Statue, die sich bei den Ausgrabungen der Altes in der Horaioncolla im Mai 1877 vorgefunden hat, wo als einst

zwischen der zweiten und dritten Säule an der Nordseite gestanden hatte, mußte als das einzige Werk, das wir unmittelbar auf Praxiteles zurückführen können, den Ausgangspunkt bilden, für alle Be-

der Pflege der Nymphen zu überbringen. Das Motiv selbst ist ein in der griechischen Kunst mit Vorliebe gewähltes, erwähnt wird es auch unter Kephisodots Werken (Pfln. XXXIV, 87), ob aber einer der erhaltenen Typen ihm zukommt, ist nicht auszumachen. Auf den schönen Münzen von Pheneos (s. oben Abb. 1030) aus des Epaminondas Zeit trägt Hermes in voller Eile den kleinen Arkas, den Sohn des Zeus und der Kallisto; nahe verwandt ist der Auffassung das Relief

an dem Krater des Salpion (s. oben Abb. 489), wo Hermes den jugendlichen Dionysos den Nymphen darreicht, und ähnlich das Vasenbild im Gregorianischen Museum (Müller-Wieseler, Denkm. II, 397). Praxiteles hat dagegen in seinem Bildwerk den Hermes nicht in eifriger Geschäftigkeit, sondern in einem Moment behaglicher Ruhe dargestellt (s. oben Abb. 1291, 1292). An einen Baumstamm gelehnt, über den er seinen Mantel geworfen hat, hält Hermes auf dem aufgestützten linken Arm das Dionysosknäbchen, dessen Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, welchen der erhobene rechte Arm gehalten hat, hingelenkt ist; der Blick des Gottes scheint das Kind nicht zu beachten, sondern ist in die Ferne gerichtet. Die vorgestreckte linke Hand des Hermes hat das Attribut des Gottes, den wahrscheinlich aus vergoldeter Bronze hergestellten Schlangenstab gehalten, während die erhobene Rechte mit der Traube zu ergänzen ist. Von den Füßen des Hermes hat sich der rechte gefunden; er ist mit der Sandale bekleidet und auf die Basis fest aufgestellt. Dank ihrer frühzeitigen Verschüttung ist die Statue in einer Frische und Vollkommenheit erhalten, wie wenige Denkmäler des Altertums; insbesondere gilt dies vom Hermeskopf (s. oben Abb. 1293), an dem zum ersten mal sich gezeigt hat, warum gerade die Praxitelescapita so sehr gepriesen worden sind (Cicero, de divin. II, 21, 48). Der Körperbau des Hermes hat jugendlich kräftige, gymnastisch durchgeübte Formen. Technisch lassen sich an der



1292. Salpion des Praxiteles. (Zu Seite 1292.)

trachtungen über die Kunstweise des Meisters. Des Künstlers Vater hatte die Eirene mit dem Plutoskinde dargestellt (s. oben Abb. 829), ein Bild der mütterlichen Kindespflege; hier wird uns der Götterbote Hermes geboten, wie er des jugendlichen Bruders sich annimmt, um den mutterlos Gewordenen

Status völlig verschiedenartige Behandlungsweisen des Marmors unterscheiden in der Ausführung des Nackten, und in der des Gewandes, wo das Mantelchen des Kindes wiederum anders bearbeitet ist als die Chlamys des Hermes; die letztere mit ihrer geradezu erstaunlichen Mannigfaltigkeit der Falten



motive beweist, wie der Künstler die Darstellung der Gewandung beherrscht. Wenn dabei im Vergleich mit den großartigen Gewandstatuen des Parthenon (s. oben Abb. 1374) sich wesentliche Unterschiede ergaben, namentlich auch bei den Falten die sog. »Angen« zur Anwendung kommen, ist dies wohl am ehesten daraus zu erklären, daß hier andersartige Stoffe wiedergegeben wurden. Zweifellos war bei der Statue Polychromie angewendet, jedenfalls an den beiden Gewändern, dem Kerykeion und den Sandalen.

Die Zahl der Hermesbilder, die wir auf die Praxitelische Statue zurückführen dürfen, ist noch immer eine geringe; ein Wandgemälde in Pompeji, wo die erhobene Hand des Gottes die Traube hält, verdient hier vor allem genannt zu werden. Wie in Olympia Hermes mit dem Bacchuskinde dargestellt war, so befand sich in dem nahen Zakynthos, wie die dortigen Münzen der Kaiserzeit lehren (Müller-Wieseler, Denkm. II, 410; Gardner, Numism. Chronicle Ser. III vol. V, 106; pl. V n. 15, 16), eine Statue des Pan, der das Bacchuskind auf dem Arm hält, und ihm in der erhobenen Rechten eine Traube zeigt. Pan, dem das Ziegenfell über den Rücken hängt, ist freistehend gebildet, nicht angelehnt wie der Hermes. Das Motiv selbst ist aber das pämliche, nur angepaßt der Geschmacksrichtung einer jüngeren Zeit.

Den in zahlreichen Repliken vorhandenen, ausruhenden Satyr zunächst anzureihen, welcher hier nach einer vollständiger erhaltenen Statue im capitolinischen Museum zu Rom (Abb. 1549), und nach einem jetzt zu Paris befindlichen Torso (Abb. 1549) mitgeteilt wird, der bei Napoleons Ausgrabungen auf den palatinischen Gärten in Rom zum Vorschein gekommen ist, veranlaßt der Umstand, daß H. Brunn, welcher zuerst auf den Torso hingewiesen hat, ihn als Originalarbeit des Praxiteles mit in Anspruch nimmt (Deutsche Rundschau XXXI (1882), 200). In der Technik reicht zweifellos keine der andern Repliken an den Torso heran, weder in der Ausführung der lebensfrischen Körperformen, noch in der Ausführung des um Schulter und Hüfte geschlungenen zogeriten weichen Pantherfells, an dem die naturwahre Wiedergabe der Vorderpfote und des Tierkopfs vor der rechten Brust vorzugsweise Beachtung verdienen; an Abb. 1548 geht an dem

herabfallenden Teile der Charakter des Tierfells ganz verloren, wo er bei Abb. 1549 in meisterhafter Weise durchgeführt ist. Die Vergleichung des Torso mit den verschiedenen Repliken der knidischen Aphrodite und noch mehr mit dem Sauroktonos, auch den



1549 Satyr des Praxiteles

besten davon erhaltenen Exemplaren, erweist den Abstand deutlich genug, wie er zwischen später Kopistenarbeit und wahrer Künstlerschaft zu Tage tritt. Die Fundstätte des Torso in den Kaiserpalästen des Palatin ist der Annahme, daß uns hier ein Original vorliege, nur günstig (Brunn S. 202). Auch der Satyr ist ruhend dargestellt, sein rechter Arm stützt



1550. Apollon Sarrkestemon.

sich auf einen abgehauenen Baumstamm; die rechte Hand hält die Hirtenflöte, während die in die Seite gestemmte linke Hand das Fell etwas zurückschlägt. Der Körper des Satyr zeigt erheblich jugendlichere Bildung als der Hermes, mit weichen, schönen Formen, wie sie sich bei einer der körperlichen Anstrengung abholten Natur ergeben. Der Kopf ist edel gebildet, nur durch die stumpfe Nase und das tierische Ohr des Satyr gekennzeichnet. Die Körperlast ist wesentlich auf die Stütze übertragen, das Gegengewicht fällt auf das linke Bein, wogegen das rechte zurückgeschlagen ist. Die in großer Zahl vorhandenen Repliken bezeugen, daß wir es hier mit einem der allerbesten Werke des Meisters zu thun haben, auch wenn es nicht möglich ist, das Bildwerk mit einer der aus der Litteratur bekannten Satyrstatuen des Praxiteles, weder mit dem aus der Tripodenstraße in Athen (Paus. I, 20, 1), noch mit dem in Megara (Paus. I, 43, 5) in unmittelbare Beziehung zu setzen.

Der bei Plin. XXXIV, 70: *fecit et puberem Apollinem ambrepenti laxatus cominus sagitta insidiandum quem sarrestemon vocant* (vgl. Martial XIV, 172) erwähnte knabenhafte Apollo, welcher der heranschleichenden Eidechse mit dem Pfeile aufhanert, ist hier nach einem Gipsabguss des Exemplars der Villa Albani wiedergegeben, da dasselbe wie einst das Original in Bronze gearbeitet ist (von den Marmorrepliken dürften diejenige im Louvre und im Vatican die ersten Stellen einnehmen), wobei allerdings der Stamm mit der Eidechse eine Ergänzung nach anderen Exemplaren ist. Die hier beigegebene Abb. 1550 läßt



durch ungünstige Aufnahme der Photographie die Figur dürr und schwerfällig erscheinen, während sie in Wirklichkeit durch zierlich schlanke Verhältnisse sich auszeichnet. Die Figur lehnt den erhobenen linken Arm an den Baumstamm, und steht offenbar etwas versteckt hinter demselben, um dem darin emporkriechenden Tierchen aufzulauern. Die Verbindung des Gottes mit der Eidechse wird man gewiß nicht tiefsinnig mit den Bräuchen der Mantik in Beziehung zu bringen brauchen, sondern vielmehr einfach als Spiel fassen können, wozu die Schnelligkeit und Gewandtheit des in der Sonne spielenden Tierchens den Anlaß bot (Friderichs-Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke N. 1214; am besten abgebildet bei Bayet, *Monuments de l'art antique* II n. 47 (Albani), n. 46 (Vatican), u. 45 (Louvre)).

Von den Erosstatuen des Praxiteles sind zwei nachweisbar, die eine derselben in dem schönen auf dem Palatin gefundenen Torso, hier abgebildet (Abb. 1551) ohne die wenig glücklichen Steinhäuser'schen Ergänzungen, heute im Louvre befindlich (Fröhner, *notice des sculptures* p. 311 n. 325), worauf zuletzt Furtwängler (in Roschers *Mythologie* S. 1361) hingewiesen hat. Die Figur ist völlig nackt, mit langem Schulterflügel ausgestattet. Vom Kopf sind noch die Reste kurzer Locken erhalten. Die erhobene Rechte hätte nach Furtwängler einen Kranz, die Linke eine herabfallende Tante gehalten; Köcher und Bogen hängt zur Seite an dem Stamm. Die Zartheit und Schönheit der Körperbehandlung läßt auch die Abbildung noch erkennen, eine weiche fettige Epidermis umhüllt das Ganze.

Sind es hier nur Wahrscheinlichkeitsgründe, welche die Statue als Kopie auf Praxiteles zurückgehen lassen, so ist der Eros von Parion mit Sicherheit nachweisbar auf Münzen dieser Stadt aus der Kaiserzeit (Plin. XXXVI, 22: *eiusdem et Cupido*) *uolus in Pario colonia Propontidis, par Veneri iudicis nobilitate et iuicia, adamasit enim Alestus Rhodius*



1552

*abque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit*; ihn erkannt zu haben (s. Abb. 1552, nach Arch. Ztg. 1885 S. 90) ist Bursians Verdienst (de *Cupidine Praxiteles* Pariano, Jena 1873), die betreffenden Münzen, von Antoninus Pius bis auf Philippus Arabs reichend,

sind am übersichtlichsten behandelt bei Gardner (*Journal of Hellenic studies* IV [1883], 270; vgl. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* 256; Wolters in Arch. Ztg. 43 [1885], 90); leider ist ihre Erhaltung meist eine mangelhafte und die Fabrik durchgängig eine recht rohe. Den Kopf stellt der Stempelschneider ins Profil, wie fast immer an solchen Kopien von Kunstwerken, das Haar ist hinten in einen Schopf zusammengelunden; über den Rücken fallen mächtige

Denkmäler d. klass. Altertums

tige Adlerflügel. Das Symbol in der Rechten, wo Imhoof einen Pfeil erkennen will, bleibt unsicher, ebenso auch, ob die Figur völlig nackt dargestellt war, und mit dem linken Arm an einen Pfeiler ge-



1551 Eros des Praxiteles

lehnt ist, wie Furtwängler (in Roschers *Mythologie* 1358) annimmt; in diesem Fall könnte man den Eros auf der goldenen Pyxis aus Kameiros, jetzt im britischen Museum, abgeb. bei Torr, *Rhodes in ancient times* [1886] pl. 1, vergleichen, andernfalls mufs, was für einen Pfeiler erklärt wird, auf der

Münze für das über den Arm herabfallende Gewand genommen werden. Klarheit hierfür kann nur durch besser erhaltene Exemplare, als bisher zu Tage gekommen sind, gewonnen werden; unterhalb des rechten Arms des Eros befindet sich ein kleiner Hermeupfeiler, der auf den Münzen von Parion neben dem Eros stets wiederkehrt, also mit zu dem Praxitelischen Bildwerk gehört hat. Die Umschrift der oben abgebildeten Münze aus der Regierung des Alexander Severus (Original in Berlin) lautet: *DEO CVPIDINI Colonia Gemma Julia Adriana Parium*.

Das Tempelbild in dem Heiligtum des Dionysos bei dem Theater in Elis (Pans. VI, 26, 1: *ἱερὸν τοῦ Διονύσου τὴν τὴν τὸ ἄλυσμα Πραξιτέλεος*) ist auf einer elischen Münze aus Hadriana Zeit erhalten (Zeitschr. f. Numism. XIII, 384, danach die Abb. 1553). Der Dionysos zeigt, soweit sich nach dem Münzbild er-



1553



1554



1555

kennen läßt, jugendlich weiche, in den Hüften die für ihn charakteristischen breiten Formen. Der erhobene rechte Arm hält ein, wie es scheint, in einen Kentaurenfuß auslaufendes Rhyton, zu dem der Blick des Gottes emporgerichtet ist; die linke Hand hält eine Schale. Eigentümlich ist die Gewandbehandlung, den Körper mehr umschmeiçend als verhüllend, in langen Falten fällt das Untergewand den Rücken herab, der Mantel ist abgelegt und hängt über der Stütze, an welche die Figur mit dem linken Arm sich anlehnt. Zur Seite neben dem Thyrsos, der in dem linken Arme ruht, steht, wider die Stütze gelehnt, am Boden das große Tympanon, ihm gegenüber sitzt des Gottes Lieblings-Tier, der Panther, den Kopf emporrichtend nach dem Rhyton.

Bei den weiblichen Gestalten, welche Praxiteles gebildet hat, ist mit derjenigen zu beginnen, welcher der Künstler vorzugsweise seinen Ruhm verdankt, der Aphrodite von Knidos (vgl. Overbeck, Schriftquellen S. 236–240). Auch hier liegt uns als authentisches Abbild vor eine Kupfermünze von Knidos, die hier mitgeteilte Abb. 1554 ist in Originalzeichnung angefertigt nach dem Berliner Exemplar; dasjenige der Pariser Sammlung, auf welches die verbreiteten Abbildungen nahezu alle zurückgehen, ist nämlich viel stärker retouchiert, als in der Arch. Ztg. XXXIV (1876), 149 angenommen wird, und infolge davon

bei den Einzelheiten ganz unzuverlässig. Aphrodite ist auf dem Münzbild von vorn dargestellt, die Haltung des Körpers, für den das rechte Bein als Standbein dient, wegen das linke leicht vorgesetzt ist, wird deutlich erkennbar. Die rechte Hand deckt in unwillkürlicher Bewegung den Schoß, die linke hält das Gewand, um es auf dem Gefaße niederzulegen. Auf den Kopf der Statue hat man mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit den Aphroditkopf der unter Abb. 1555 nach Originalzeichnung mitgeteilten Kupfermünze von Knidos zurückgeführt, wie der Athenakopf der späteren Tetrachmenreihen von Athen (s. oben Abb. 1044) zur Parthenos des Phaidias, so mag sich etwa der Kopftypus dieser knidischen Kupfermünzen zu Praxiteles' Aphroditestatue verhalten haben.

Aus der Reihe der erhaltenen Marmorkopien sind hier zwei mitgeteilt, diejenige im Vatican (Abb. 1556)

und die der Münchener Glyptothek (Abb. 1557). An der römischen Statue war der Kopf nie abgebrochen, neu sind bloß der rechte Unterarm und der linke Arm (gut abgeb. von Michaelis, Arch. Ztg. XXXIV Taf. 12 Fig. A, wo sie mehr ins Profil gerückt ist als auf unserer Abbildung). Sehr beeinträchtigt wird allerdings die Wirkung der Statue dadurch, daß man im Vatican für nötig erachtet hat, zwar das Gewand, das sie über dem Gefaße hält, ergänzen zu lassen, gleichzeitig aber noch den Unterkörper in eine Art Badetuch einzuschlagen. An der Münchener Statue sind ergänzt der obere Teil des Kopfes, so daß nur das Haar an der Stirn links alt ist; ferner die Nase und die Spitze des Mundes, der halbe rechte Vorderarm, der linke vom Armband abwärts, die Finger der linken Hand, während diese selbst alt ist, endlich die Füße nebst einigen Teilen der Vase und des Gewandes (Brunn, Beschreibung der Glyptothek 3. Aufl. S. 161). Die rechte Hüfte ist stark nach außen gebeugt, das Knie einwärts gewendet, die linke Schulter etwas gehoben, die rechte Hand vor die Mitte des Körpers gebracht; auf solche Weise verleiht der Künstler der Figur eine schwankende, fast unsichere Haltung, als ob die Göttin fürchte, überrascht zu werden in dem Augenblick, da sie das Gewand ablegt, um ins Bad zu steigen, denn hiermit hat Praxiteles die Nacktheit für das Tempelbild zu



motivieren gesucht. Der Kopf zeigt eine einfache Behandlung des Haares, dasselbe ist zur Seite gestrichen, mit doppelten Binden umwunden, hinten in einen Knoten geschlungen; für den Gesichtsausdruck bezeichnend sind die kleinen schmal geschlitzten Augen, die das schmachternde Aussehen bewirken; eines der besten Exemplare dieser schön gerundeten Kopfbildung bietet der kleine Marmorkopf aus Olympia (s. oben Abb. 1294). Die Statue war zu Knidos in einem besonderen Tempel, aber so aufgestellt, daß sie von allen Seiten besichtigt werden konnte (Lucian, Amores 13), wie es scheint, in der Mitte eines Rundbaues, aus dem an zwei entgegengesetzten Seiten Thüren ins Freie führten. Das von Praxiteles hier geschaffene Werk hat bestimmend gewirkt auf die ganze Weiterbildung des Aphroditetypus im Altertum, die mediceische, die capitolinische Statue gehen auf sie zurück, ohne aber auch nur entfernt sie an Schönheit und Keuschheit erreichen zu können.

Nur als Mänstypus auf uns gekommen ist die Artemis von Antikyra in Phokis. Von ihrem auf einer felsigen Anhöhe vor der Stadt gelegenen Tempel heißt es bei Paus. X, 37, 1: *ἱερὸν . . . Ἀρτέμιδος ἔργον τῶν Πραξιτέλους, δόξα ἔχουσα τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ τῶν ὤμων παρέραν· παρὰ δὲ αὐτὴν κούρην ἐν ἀριστερᾷ μέγας δὲ ὑπὲρ τὴν μετρίστην γυναικα τὸ ἀγάλμα.* Es handelt sich also um eine Artemisstatue etwa von den Dimensionen

<sup>1)</sup> Newtons Versuch, die Lage des Aphrodision in Knidos ausfindig zu machen, ist ohne Erfolg geblieben (Travels and discoveries II, 236 ff.). Der bei Lucian beschriebene Hain bildet offenbar einen Teil des Aphrodite-Temenos, welcher den alten Kulttempel der Aphrodite und den für die Praxitelesche Statue errichteten Bau mit umschloß.



1556. Knidische Aphrodite im Vatikan (mit dem modernen Blechgewande). (Zu S. 1402.)

des olympischen Hermes, der um ein Sechstel ungefähr die Lebensgrösse überragt (Abb. 1558, nach Arch. Zug. XXXIV, 168). Der Stempelschneider zeichnet die Göttin rechtshin, gibt ihr die Fackel in die Linke (Zeitschr. f. Numism. VI, 15 ist die Fackel fälschlich zu einem Speer geworden), den Bogen in die Rechte, mit der oft geübten Freiheit, welche zugleich zu vermeiden sucht, die dargestellte Figur durch die Attribute durchschneiden zu lassen; darum wird denn auch der Hund hinter der Artemis angebracht, hier allerdings in Übereinstimmung mit dem Original. Die Gestalt schreitet stark aus, ist kurz geschürzt, über der Schulter wird der Köcher sichtbar.

Die Gruppe der Leto und Chloris im Letoheiligtum zu Argos beschreibt Pausanias II, 21, 8: τὸ δὲ ἱερὸν τῆς Ἀφροδῖτις ἐστὶ μὲν οὐ μακρὸν τῶν τοιαύτων, τέχνη δὲ τὸ ἀγάλμα Πραξιτέλους· τὴν δὲ εἰκόνα παρὰ τῇ θεῇ τῆς παρθένου Χλόριν ἀνακλῶσιν. Imhoof-Blumer und Percy Gardner, die verdienstvollen

wand des Kindes entspricht durchaus demjenigen der Leto. Die Gruppe muß, das lassen selbst die kleinen Münzbilder noch ahnen, von großer Schönheit gewesen sein.

Leto gruppiert mit Apollo und Artemis galt in Megara (nach Paus. I, 44, 2) für eine Arbeit des Praxiteles; auf einer Severnmünze von Megara findet sich in der That auch eine Vereinigung der drei Gottheiten, welche Imhoof-Blumer und Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias p. 6 tav. A n. 10 mit Recht damit identifiziert haben. Apollo im langen Kitharodengewand mit der Leier in der Mitte stehend, links Leto mit Scepter und langem Chiton, rechts in der nämlichen Gewandung Artemis.

Die unter Abb. 1562 auf S. 1407 abgebildete überlebensgroße Marmorstatue der Demeter aus Knidos, welche durch Newtons Ausgrabungen daselbst an das britische Museum gelangt ist, wäre vielleicht besser an anderer Stelle besprochen worden, da es an der



1558



1559



1560



1561

Verfasser des Numismatic Commentary on Pausanias (p. 38), haben dieselbe auf Kaiser Münzen von Argos wieder aufgefunden. Von den hier (nach Originalzeichnung) abgebildeten Münzen gehören Abb. 1559 und 1560 dem Berliner Münzkabinett, Abb. 1561 dem britischen Museum an; die zuerst genannte zeigt die Gruppe in der Aedicula als Kultbild, die beiden andern bringen das Bildwerk allein, Abb. 1560 in Vorderansicht, Abb. 1561 im Profil von links gesehen. Einen besonderen Wert haben diese Münzbilder auch darum, weil sie erkennen lassen, was die Stempelschneider aus ihrer Vorlage machen und wie verschiedenartig sie dieselbe verwenden können. Gewand und Haltung der Leto erinnert unwillkürlich an Kephisosdotes Eirene (oben Abb. 829 S. 777), der Chiton zeigt denselben edlen Faltenwurf, nur ist hier die bei der Leto übliche, mit dem Gürtel umwundene Diplois darübergelegt. Über den Kopfschmuck wird man sich bei den Verschiedenheiten, welche die vorliegenden Münzbilder unter einander zeigen, eines Urteils zu enthalten haben; ebenso ist auch das Attribut in der erhobenen Rechten un deutlich, wegen für die Haltung des linken Arms die Übereinstimmung der beiden Münzen Abb. 1559 und 1561 maßgebend sein kann, er ist schützend über das neben ihr stehende Kind gebreitet, das für eine Niobetochter angesehen wurde. Das Ge-

Möglichkeit gebracht, sie unmittelbar auf Praxiteles zurückzuführen. Die Göttin ist sitzend dargestellt, sie trägt ein in reichem Faltenwurf ausgeführtes langes Untergewand, darüber geschlagen den Mantel, der auch das Hinterhaupt einhüllt. Der schieferige, brüchliche Marmor, in dem die Figur gearbeitet ist, thut ihrer Wirkung Eintrag, wogegen der in parischem Marmor gearbeitete Kopf, den unsre ganz in Vorderansicht gehaltene Abbildung nicht zur Geltung kommen läßt, mit Recht gepriesen wird (vgl. die Abbildungen bei Murray, History of greek sculpture II pl. XXIII; Rayet, Monuments II, 49; nur der Kopf bei L. Mitchell, History of ancient sculpture zu p. 532). Das edle Rund des Gesichts zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Praxitelischen Frauenköpfen; das Haar, das unter dem schleierartigen Mantel hervorkommt, ist über dem Scheitel geteilt, der Hals von den herabwallenden reichen Locken eingefasst. Die Figur ist offenbar gedacht als Mittelpunkt einer Gruppe, so daß ihr zur Seite wohl Kore und Hades gestanden haben könnten, wie sie in Kuidos als θεοὶ οὐρανὸν verehrt wurden (Newton, Travels and discoveries II, 188; Newton, discoveries at Halicarnassus tav. 55 p. 381; Brunn, Transactions of the R. Society of Literature Ser. 2 XI, 80).

Schließlich sind noch einige Marmorbathra mit Inschriften zu nennen, welche einst zu Arbeiten des



Praxiteles gehört haben. Ein in Levka, dem alten Leuktra, bei Thespia gefundenes, mit στοιχιδόν geschriebener Inschrift, für eine Porträtstatue des sonst unbekannten Thrasymachos bestimmt: Ἀρχίας Θρασυμάχος Παναθηναίου Χαριμίδας Θρασυμάχου Χαριμίδας τοῖς θεοῖς ἀνέθευ.

Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐπὶ τοῦ

(Löwy, Künstlerinschriften N. 76, wie sie von Haussoullier vervollständigt worden ist). — In Olbia am schwarzen Meer gefunden ist eine ganz fragmentierte Basis, auf der oberhalb der Reste der Weihinschrift noch ein ΠΡΑΞΙΤΕΛΕΩΣ erhalten ist, das Latyschew, *Inscriptiones Graecae septentrionalis Ponti Euxini* I, 158 f. u. 145 an einem Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ergänzt hat, und dem Schriftcharakter nach wohl unserem Künstler angehören kann (Löwy S. 383 N. 76a).

— *Opus Praxiteles* (Löwy S. 319 N. 489 auf einem in Rom gefundenen Marmorbathron, das zu zwei andern mit: *opus Polykleti* und mit: *opus Timarchi* in Beschriftung gestanden zu haben scheint, hat De Rossi im *Bullettino della commissione municip.* II (1874), 174 ff. auf die von Plinius XXXIV, 69 erwähnten Einzelstatuen in Bronze gedeutet, *quae ante Felicitatis aedem fuerunt*; sie wären dann auch nach dem Tempelbrand unter Claudius an ihrer Stelle geblieben.

Es ist nur ein Bruchteil aus der reichen Thätigkeit des Praxiteles, was teils im Original, teils in mehr oder minder zuverlässigen Kopien nachweisbar auf uns gekommen ist, aber auch dieser Bruchteil bleibt für des Künstlers Eigenart schon bezeichnend genug. Haben wir es doch nur in einem Fall, bei dem Sauroktonos, mit einem Werke zu thun, das in Erz ausgeführt war, möglicherweise auch noch bei der Artemis von Antikyra, alles andre war für Marmor bestimmt, den Praxiteles stets bevorzugt hat; denn darin allein konnte er das seelische Leben, das den Köpfen seiner Figuren eigen ist, zum Ausdruck bringen. Seine Götterideale gestaltete er nicht in der hohen Weise, wie Pheidias seine Götter gehildet hatte, als >verklärte Gestalten, leicht dahin lebende Wesen ohne Wechsel der Stimmung. Seine Zeit ging weiter; man zog die Götter in die Welt der Empfindungen, welche das Menschenherz



1557 Knidische Aphrodite in München. (Ex Sallas 1402.)

bewegen. Man ließe Dionysos der eigenen Gabe sich freuen, Apollon schweigt im Zauber der Melodien und Aphrodite empfindet selbst die Macht der Liebe. So spiegelt sich nun ein bewegtes Gemütsleben in dem klaren Antlitz der Götter und dies was eine der zartesten, aber entscheidendsten Neuerungen in der Geschichte der Plastik (E. Curtius, Altertum u. Gegenwart II, 167). Praxiteles muß für diese Richtung als der Hauptvertreter gelten. Seine Arbeiten behandeln durchgängig Gestalten in jugendlicher Kraft, beim Apollon, beim Eros, beim Hermes, bei der Aphrodite. Gegenüber der Polykletischen Weise das Körpergewicht auf Standbein und Spielbein zu verteilen (*una crura iuvare*), geht Praxiteles weiter, seinen vorzugsweise in Ruhe dargestellten Figuren noch eine Stütze beizufügen, die den Bein einen Teil der Last abnimmt, seinen Gestalten durch das Anlehnen jenseits schön geschwungenen Linien verleiht, wie sie beim Hermes, dem Satyr und dem Sauroktonos erscheinen. Wiederkehrend wie das Motiv des Anlehns ist bei seinen Figuren auch das des erhobenen Armes, beim Hermes, dem Dionysos und dem Sauroktonos, jedesmal freilich neu variiert. Die volle Wirkung seiner Originale uns zu vergegenwärtigen, wird selbst beim Hermes dadurch erschwert, daß uns die Bemalung fehlt, auf deren Ausführung der Künstler einst so hohen Wert gelegt hat; wurden von ihm doch gerade die Stücke am höchsten geachtet, an denen ihm der Maler Nikias die *circumlitio* ausgeführt hatte (Plin. XXXV, 138). Zweifelloß ist die Haltung des Hermes, wie diejenige des Dionysos und der Aphrodite darauf angelegt, die ganz oder teilweise nackten Körperformen von dem farbigen Gewand abzuhelien; auch beim Satyr wird dasselbe bemerkt.

Was uns überkommen ist von Praxitelischen Typen, veranschaulicht lediglich Einzelfiguren, nur in einem Falle läßt sich erkennen, wie er eine aus selbständigen Figuren gebildete Gruppe behandelt, bei der Leto, wegen der Hermes mit dem Dionysosknaben doch zu eng vereinigt erscheint; Praxiteles hat aber auch in Gruppenbildungen eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltet, daß selbst Zweifel darüber sich erheben konnten, ob ihm oder seinem älteren Zeitgenossen Skopas die Niobe mit ihren Kindern (s. unten im Art. »Skopas«) zuzukommen, und endlich wäre auch noch einer so umfangreichen Arbeit wie des Altars für das Artemision zu Ephesos (ἱερὸν εἶναι τὸν Ἰσχυρὸν ἔργον ἀπὸ τοῦ ὅτι πάλιν, Strabo 641 C) zu gedenken, wie es scheint, eine der frühesten Muster für die dann in Kleinasien heimisch gewordenen großen Prunkaltäre, aus deren Zahl nun der pergamenische aufgedeckt ist; s. hierzu auch Treudenburg oben S. 1249 f.

Vergleicht man allerdings des Praxiteles Arbeitsgebiet mit demjenigen des Skopas, so ergibt sich

doch, daß im ganzen bei ihm Einzelfiguren und Gruppen mäßigen Umfangs bei weitem überwiegen, während Skopas vorzugsweise von großen figurenreichen Werken in Anspruch genommen worden ist. Darin liegt aber zugleich begründet, weshalb Praxiteles' Tätigkeit für die alte Kunst eine nachhaltigere geworden ist und weshalb wir heute in der Lage sind, von seinen Arbeiten aus unserem Denkmälervorrat soviel mehr nachweisen zu können als von Skopas; denn der Fall steht ganz vereinzelt, daß aus einer größeren Figurengruppe wie derjenigen am Tempel der Athena Alea zu Tegea die Mittelgruppe der Atalante mit dem Eber wie ein Wahrzeichen für die Stadt herausgegriffen wird (s. das Münzbild von Tegea im Art. »Skopas«). Welch hohen Ruf aber Praxiteles erlangt hat, läßt sich besser als an schwülstigen Ergüssen der alten Kunstschriftsteller und Rhetorik daraus erkennen, daß im Peloponnes wie in Bithynien, in der kleinasiatischen Doris wie in Mittelgriechenland es zum Stolz der Stadtgemeinden der Kaiserzeit gehört, sich des Besitzes eines seiner Werke rühmen zu können, und daß vom Nordrand des schwarzen Meers bis nach Rom die Reste derselben sich verfolgen lassen. [W]

**Priapos.** Mit Recht bemerkt Müller, Arch. § 404, daß der Land- und Gartenbesitzer Priapos nur eine in Lampsakos üblich gewordene Form des alten Dionysos-Phallos sei, die freilich, nachdem sie einmal von Asien aus importiert war, nicht bloß in Griechenland, sondern später auch in Rom und in den Provinzen starke Verbreitung fand. Daß der Gott zu den jüngeren gehöre, sagt Strab. 587, in Lampsakos selbst galt er als identisch mit Dionysos (Athen. I, 54); nur blieb seine Entwicklung in der niederen Sphäre eines Felddämons von derbster Sinnlichkeit. Die fabrikmäßige Kunstübung der kleinen Bronzen bietet ungesucht den übermäßig großen Phallos an der Hermengestalt, welche aus Reliefs und Vasenbildern genügend bekannt ist; typisch ist außer dem vorgestreckten Gliede die Rückwärtsbeugung des Oberleibes (ἀόρῳσις); vgl. S. 37 Abb. 41. Eine Bronzefigur im Münchener Antiquarium bei Lützow, Münchener Antiken Taf. 38. Als *hortorum custos* aus Holz geschnitten (wie bei Hor. Sat. I, 8. Verg. Georg. IV, 110 und sonst) erscheint er vielfach in ländlichen Szenen pompejanischer Gemälde. Bei der Weinrente sehen wir ihn auf einem feinen Relief unter traubensammelnden Satyrn, stark phallisch, alt und bärtig, einen Ölweig haltend und das Gewand hebend, Bull. arch. communale Rom. 1872 Vol. II tav. 3. 4. — Eine feinere Form des lampsakenischen Gottes jedoch, durch welche er gewissermaßen erst hoffähig geworden ist, bietet sich uns künstlerisch vollendet in einer Darstellung, deren Typus Jahn, Sachs. Ber. 1855 S. 235 genauer festgestellt hat (vgl. Art. »Omphale« S. 1105 mit Abb. 1302). Priapos erscheint in dieser





1962 Demeter von Knidos. (Zu Seite 1404.)

Auffassung als weichlicher älterer Mann, mit vollem und schlaffen Gesichte, welches orientalische Züge trägt, und wie bei Dionysos in älterer Bildung, von Locken und einem langfließenden Barte umrahmt ist; häufig hat er auch ein Tuch als eine Art Turban um den Kopf gewunden. Das bis auf die Füße herabreichende Gewand ist unter der Brust gegürtet, auch wohl mit Ärmeln versehen, und vorn so aufgehoben, daß der ithyphallische Zustand sichtbar wird. Das aufgeschobene Gewand bildet zugleich einen Schurz, der mit Früchten gefüllt ist und den Phallus



1563. Statue des Priapos.

wieder halb versteckt, während derselbe den Schurz zu stützen scheint. Cornut. nat. doct. 27: ἐκφαίνει τὰς τὸ μέγεθος τῶν αἰσίων τὴν πλεονάζουσιν ἐν τῷ θεῷ σπερματικὴν δύναμιν ἢ δ' ἐν τοῖς κόλποις αὐτοῦ πολυκαρπία τὴν διαφύλαξιν τῶν ἐν ταῖς οἰκείαις ὕραις ἐντὸς τοῦ κόλπου φρουρούμεναι καὶ ἀναδεικνυμέναι καρπῶν. So in mehreren Marmorstatuen und Bronzefiguren. Mehrmals ist das Gewand nicht aufgehoben, sondern deutet nur durch den Faltenwurf den Zustand an; so bei Hermen, die als Stütze der Aphrodite dienen (z. B. Clarus 734, 1774 in Dresden). Ebenbetrachtung wird erwähnt Theoc. epigr. 3, 3, Athen. 20 C D; häufiger aber ist das Haupt mit einem Kopftuche bedeckt, wie namentlich auf dem angeführten Gemälde mit Omphale. Mehrfach wiederholt

und variiert ist das eben dort sich findende humoristische Motiv, die Eigentümlichkeit des Gottes durch das Gewand löfende Erosen anzudeuten, am besten wohl in der Statue, welche wir nach Jahrb. des Altert. Rheinl. Bd. 27 Taf. 3, 1 hier geben (Abb. 1563). Der Gott, ähnlich gebildet und gekleidet dem bekannten Dionysos Sarbanapallos (s. S. 483), hält in etwas gebeugter Stellung seinen Fruchtsturz, in welchem zwei Kuben sich befinden, von denen einer stehend mit seinem Barte spielt, der andre liegt und vergrüßlich nach den Früchten greift. Unterdeß versuchen zwei andre Erosen zu seinen Füßen das Gewand zu löften und neugierig darunter zu schauen. Man erklärt die vier Knaben passend für die vier Jahreszeiten. — Weiteres bei Jahn a. a. O. Eine vortreffliche Terrakotte in der Sammlung Saburoff Taf. 127. Fünf ähnliche Bronzen beschrieben bei v. Sacken, Wiener Bronzen S. 81. Die Geburt des Gottes, wo Aphrodite, die Mutter, beschämt ihr Antlitz von der Mißgestalt des Sohnes wegwendet, findet sich auf einem Altar zu Venedig (Zoega, Bassiril. II S. 168); seine Erziehung durch Silen, der ihn mit Panther und Bock fähren lehrt, Relief der Villa Albani, bei Zoega, Bassiril. 80. Aphrodite und Priapos Wieseler, Denkm. II, 264, dazu im Text S. 196. Ein jugendlicher Priapos, gemalt, s. Welcker, Alte Denkm. IV, 15. [Bn]

**M. Aurelius Probus**, zu Sirmium in Pannonien geboren, wird von den Legionen in Syrien 1029 (276) nach Tacitus Tode zum Kaiser ausgerufen. Er regiert bis 1035 (282), wo er mit den Vorbereitungen zu einem Feldzug wider die Perser beschäftigt, in Sirmium von den eigenen Truppen getötet wird. Bronze-medaillo von 281. Büste des Probus, auf dem Schild er selbst zu Ross von der Victoria geleitet, vor ihm sitzt ein Gefangener, als Kehrseite der Kaiser auf der Quadriga, aber nicht im kriegerischen Aufzug, sondern im *processus consularis*, begleitet von drei Bürgern in der Toga mit Palmen (Abb. 1564, nach Cohen V, 297 n. 78 pl. VIII). Probus' Brustbild vereinigt mit demjenigen des Sol (Bronzemedaillo; Abb. 1565, nach Cohen V, 234 n. 66 pl. IX), dessen Kultus nach der Eroberung Palmyras einen großen Tempel auf dem Quirinal erhalten hatte, und auch sonst auf den Münzen als *Sol comes Probi Aug.* bevorzugt wird. Als Kehrseite: vor einem brennenden Altar überreicht die Fides, wie es scheint mit einem Ruder ausgestattet, dem Kaiser die Weltkugel. [W]

**Prometheus**. Wie der Mythos von der Erzeugung des irdischen Feuers, von der Herabholung und dem Raube des göttlichen Funkens durch Verschlingung mit religiösen Ideen, lokalen Volkssagen und volkstümlicher Ausdeutung des mißverständlichen Namens allmählich zu einem zusammenhängenden Märchen versponnen wurde, woraus Aischylos den Stoff für



eins der ergreifendsten und tiefstinnigsten Dramen zu entwickeln vermochte, ist nicht dieses Ortes näher auszuführen. Für das Verständnis der wenigen erhaltenen Kunstdarstellungen ist selbst die genauere Kenntnis der Tragödie nicht von Belang, da die Künstler sich im wesentlichen an die bekannten Hauptpunkte der älteren Fabel gehalten haben. Von dem hohen Gedanken, wonach der Titan Prometheus dem jüngern Götterkönige Zeus als ebenbürtiger und geistig gewachsener Gegner gegenübertritt, und wenngleich anfangs unterliegend, später doch befreit und erlöst wird, ist in den Kunstdarstellungen nichts zu spüren. Von einem Vertreter der leidenden Menschheit vollends weiß nur das überfliegende Genie des Aischylos; den Künstlern ist der Halbgott bloß ein gesquatter Mann, dessen Charakteristik lediglich von der mythischen Situation entnommen wird. Übrigens wurde er in älterer Zeit mehrfach jugendlich und unbärtig dargestellt (vgl. z. B. oben S. 219 Abb. 172), erst nach und nach wird bei ihm die Gestalt des gereiften Mannes mit dem Barte zur Regel erhoben.

Den Feuerbringer Prometheus erkennt man auf einer Thonlampe (abgeb. Wieseler, Alte Denkm. II, 830) als nackten Mann, der laufend einen kurzen breiten Leuchter mit großer Flamme hält, offenbar in Anlehnung an den in Athen zu seinen Ehren stattfindenden Fackelwettkampf (vgl. Paus. I, 30, 2: ἐν Ἀκαδημίᾳ ἐστὶ Προμηθεὺς βωμὸς καὶ θέουσιν ἀπ' αὐτοῦ πρὸς τὴν πόλιν ἔχοντες καυμένους λαμπάδας; Hermann, Gottesd. Alt. § 62, 25). Den eigentlichen Diebstahl sehen wir nur auf einem der unten erwähnten Sarkophagi (Wieseler, Alte Denkm. II, 839), wo Prometheus aus des Hephaistos Esse die brennende Fackel davonzutragen im Begriffe ist.

Somit sind uns aus der griechischen Kunstzeit nur verschiedene Darstellungen seiner Fesselung und seines Leidens, sowie seiner Befreiung geblieben. Dabei ist bemerkenswert die Abweichung in der

Stellung auf einigen älteren Monumenten. Auf einem sog. Inselsteine, welche die ältesten Darstellungen der Kleinkunst aufweisen, sitzt Prometheus bärtig mit auf dem Rücken gefesselten Händen, vor ihm der Adler heraufliegend. Das Fragment eines Bronze-reliefs aus Argos, ebenfalls sehr alt, enthält unverkennbar dieselbe Position. Abbildungen bei Milchhofer, Anfänge der Kunst S. 89, 185.

Ein chionisches Vasenbild der Berliner Sammlung (Abb. 1566, nach Arch. Ztg. 1858 Taf. 114) stellt die Befreiung des Prometheus vom Adler in altertümlicher Weise vor. Prometheus ist, wie

Welcker nachgewiesen hat (Alte Denkmäler III, 193), nicht angefesselt an einen Pfahl, sondern dieser ist, in Übereinstimmung mit den Worten Hesiods Theog. 521: δῆος δ' ἀλοκροπέδῃσι Προμηθεὶα ποικιλοβούλον δεσμεύει ἀργυλέοισι μέσσην διὰ κίων ἐλάσσαν, durch seinen Leib getrieben. Prometheus ist gefählt und sitzt daher unbeweglich still, nur die mit Handschellen zusammengefassten Arme streckt er voll Angst dem auf ihn zufliegenden Adler entgegen. Dem ganz wehrlos preisgegebenen Dulder ist aber Herakles bereits zu Hilfe gekommen.

Hinter Prometheus kniet er in der Stellung des Bogenschützen und entsendet soeben einen Pfeil; es ist der dritte, zwei schwirren bereits dem heranstürmenden Vogel entgegen: so kraftvoll ist dieser, daß auch Herakles ihn mit einem Schusse zu erlegen nicht vermag. Was Hesiodos dann weiter sagt, daß Herakles den Adler nicht ohne Zeus' Einwilligung getötet habe (οὐκ ἀέκητι Ζητὸς Ὀλύμπου θυμῷ δοντος, ὅφρ' Ἡρακλῆος Θηβαγενέος κλέος εἴη πλέον ἐρ' ἢ τὸ παροῖεν ἐπὶ χθονὶ παυλοτότῃσιν), das ist hier wiederum auf das einfachste wiedergegeben, indem Zeus als Schiedsrichter (Βραβεύτης) dieses Kampfes dabei gegenwärtig ist. Im langen Gewande mit dem Scepter steht er wie in der Palästra hinter dem Adler. So Jahn, Arch. Ztg. 1858 S. 165, woselbst ein etwas variiertes zweites archaisches Bild beigebracht wird. (Ein zu



1564 (Zu Seite 1408.)



1566 (Zu Seite 1408.)





gleich mit abgebildetes Relief aus Rom in England, auf dem vor dem angeschmiedeten Prometheus Hephaistos sitzt und fünf Okeaniden in Haltung und Tracht von Nymphen bittend erscheinen, ist zusammengefaßt und kann zur Hälfte antik, s. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain* p. 393 u. 282.

Dagegen ist Prometheus wieder anders gefesselt auf einem interessanten archaischen Vasenbilde, welches wir nach Gerhard, *Auserl. Vasenh.* II, 86 hier geben (Abb. 1567). Ganz nackt und unbärtig, mit langen Haarflechten steht der Titan, mit Stricken an Händen und Beinen an eine dorische Säule gebunden, auf der ein kleiner Vogel sitzt. Die Kleinheit der Säule und die ungelenk krumme Stellung des Gefesselten sind zum Teil durch die Rundung des auszufüllenden Raumes bedingt, zum Teil bietet das Motiv einen passenden Sitz für den Adler, der ihm die Seite aufhackt, so daß das Blut auf die

weicher durch eine Schlange bewacht wird, jedenfalls aber diene sie dem Künstler zur Füllung des leeren Raumes symmetrisch mit der Säule. In der Zusammenstellung der beiden Titanenbrüder wäre zugleich die Ausdehnung des ganzen Weltraums angezeigt, vom äußersten Osten, wo Prometheus im Kaukasos gefesselt Qualen leidet, bis zum äußersten Westen, wo den Atlas die Himmelsfeste drückt. Vgl. übrigens Jahn, *Archäol. Beitr.* S. 226 ff.; Wieseler, *Alte Denkm.* zu II, 825.

Unter den späteren Darstellungen des leidenden Prometheus, welche regelmäßig zugleich die Befreiung des Dulders durch Herakles in Aussicht stellen, der den Adler erschießt, wissen wir nichts Näheres von dem Gemälde des Panainos an den Thronschranken des olympischen Zeus (Paus. V, 11, 2). Von einem berühmten Gemälde des Parrhasios über denselben Gegenstand wurde erzählt, der Maler habe



1566 Der gefesselte Prometheus und Herakles. (Zu Seite 1400.)

Erde tropft. Der gegenüberstehende härtige Riese mit noch längeren Haarflechten scheint auf der linken Schulter einen gewaltigen Fels zu tragen, wobei er die rechte Hand, um sich selber mehr Halt zu geben, in die Hüfte stemmt. Man hat ihn auf Sisyphos deuten wollen, der den Stein wälzt, oder auf Tantalos, über dessen Haupte der Fels schwebt; und seinen Gefährten dann auf den Riesen Tityos, welchem wegen seines frevelhaften Angriffs auf Leto in der Unterwelt ein Geier die Leber fraß; aber alle diese werden sonst anders dargestellt (s. Art. »Unterwelt«). Man wird daher wohl bei der Bezeichnung auf Atlas stehen bleiben müssen, der den Himmel trägt (s. oben S. 124); dabei mag die Wölbung des Himmels durch den bis hinter die Säule sich erstreckenden Bogen in ähnlich naiver Weise angezeigt sein, wie in der Abb. 745 S. 686; für die archaische Kunst scheint die Verdeutlichung der Himmelslast in Gestalt eines umgestürzten Berges oder Felsens ganz passend zu sein. Die Bedeutung der hinter des Riesen Rücken sich emporringelnden Schlange ist in keinem Falle ganz klar; vielleicht aber enthält sie nur eine Anspielung auf den sonst in der Nähe des Atlas gedachten Hamm mit den Hesperidenäpfeln,

einen gefangenen und als Sklaven verkauften Olythier erstanden und denselben gemartert, um für seinen Prometheus Studien zu machen (Senec. *Controv.* X, 34). Da diese Fabel zweifellos aus der ergreifenden naturalistischen Darstellung der Qualen des gefesselten Titanen hervorgegangen ist, so hat Milchhofer (Berliner *Winckelmannsprogramm* 1882) die höchst wahrscheinliche Vermutung aufgestellt, daß in jenem Gemälde der Typus der späteren Malereien und Skulpturen geschaffen worden sei. Denn sämtliche erhaltene Darstellungen des leidenden Prometheus weisen dasselbe Motiv auf: der Titan ist aufrecht stehend mit ausgebreiteten Armen an beiden Handwurzeln vermittelst Ringe bis zur Bewegungslosigkeit an den senkrechten Felsen festgekottet; dabei hat er das rechte Bein hoch emporgezogen und auf einen vorspringenden Stein aufgesetzt. Diese eigenförmliche Haltung ist aber keineswegs freie Erfindung, sondern unmittelbar durch eine unwillkürliche Reflexbewegung der Muskeln bedingt infolge des Schmerzes, den der an seiner rechten Seite hackende Adler hervorbringt; und der Künstler, indem er eine physiologisch-anatomische Beobachtung für die Naturtreue seines Bildes verwertete, hat zugleich in seiner Komposition



für den Adler einen angemessenen Stützpunkt gewonnen. In der Beschreibung eines Gemäldes von Euanthios (Brunn, Künstlergesch. II, 288) bei Achilles Tatios III, 8 wird durchaus dasselbe Motiv geschildert und sogar der Krampf des verwundeten Körpers als Grund dafür angegeben, daß nämlich die Seite, wo der Adler hackt, zusammenzuckt und das Bein hoch

« oben Abb. 1431 und S. 1276 ff.) und aus der Epoche des Gigantenfrieses stammen. Alle Merkmale sprechen dafür, daß dieses plastische Figurenbild ebenso wie das Sarkophagrelief einem Gemälde getreu nachgeschaffen sei. Für eine freiere malerische Entlehnung aus derselben Quelle ist zu errathen das flüchtige pompejanische Wandbild (Helbig N. 1128, abgeb.



1567 Atlas und Prometheus. (Zu Seite 1410.)

aufgezogen wird, während sich das andre aus demselben Grunde streckt (ὁ ἀλγὼν συνέστυλται, καὶ τὴν πλείων συνέσπασται, καὶ τὸν μηρόν ἐγείρει καὶ αὐτοῦ εἰς γὰρ τὸ ἥπαρ συνεδγεί τὸν ὄρνιν. ὁ δὲ ἑτερος αὐτῶ τοῖν ποδοῖν τῷ σπασμῷ ὁρῶς ἀντιτίθεται κάτω). Genau so finden wir die Situation auf der Seitenfläche des capitolinischen Sarkophages (s. S. 1413 Abb. 1568) und in den darnach erkannten wertvollen Bruchstücken plastischer Rundfiguren des Prometheus, des Herakles und eines gelagerten Berggottes, welche in Pergamon gefunden sind (jetzt in Berlin,

Wieseler, Alte Denkm. II, 832), wo freilich sehr willkürlich der Kaukasos mit einer Tempelstaffage geschmückt ist und einem Seitenstück zu Gefallen noch ein zweiter Adler auf Prometheus zuschwebt, während auf einer Grabmalerei (abgeb. bei Milchhöfer a. a. O. S. 14) das Verständnis so völlig erloschen ist, daß Prometheus das linke Bein aufgezogen hält, wobei aber dennoch der Adler ohne Stützpunkt an der rechten Seite hackt. — Zwei etruskische Spiegelzeichnungen (Gerhard N. 138. 139, ersterer auch bei Wieseler, Alte Denkm. II, 833)

zeigen Prometheus am Felsen zwischen Herakles und Kastor, haben aber die Situation fast in unbedeutende Figuren abgeschwächt.

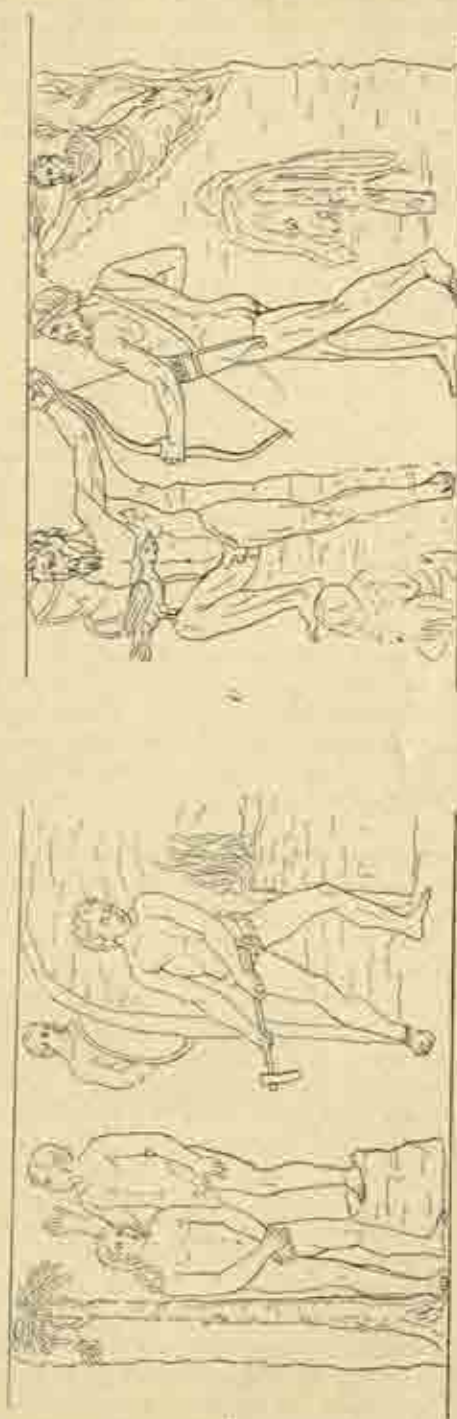
Als Versöhnung und Rückführung des Prometheus in den Olymp erklärt man ein schönes Schalenbild (Wieseler II, 834), auf dem, inschriftlich bezeugt, der Titan bärtig und geschmückten Hauptes, in vollen langen Kleidern und ein Scepter aufstützend vor der thronenden Hera dasteht, welche ihm mit Würde eine Weinspende darbietet (s. Welcker, *Alte Denkm.* III, 194 ff.).

Prometheus als Menschenbildner ist zwar nicht dem Platon (*Protag.* 320 D ff.), aber doch den gleichzeitigen Komikern bekannt (*Lucian. Amor.* 43; *Preller, Gr. Myth.* I, 79); verlornten doch seit uralter Zeit die Töpfer im Kerameikos zu Athen in ihm den Gott ihrer Kunst. Aber erst in römischer Zeit wird der Mythos auf mancherlei Art ausgeschmückt (z. B. *Hor. Carm.* I, 16, 13) und der Künstler des aus Erde (*πῦλος, limus*) geformten Menschen weit über Hephaistos erhoben. Ein im Peloponnes gefundener Skarphäus-etruskischer Technik (Wieseler, *A. Denkm.* II, 831) kann schwerlich höheres Alter erweisen. Völlig ausgebildet zu einer allegorischen Darstellung des Menschendaseins finden wir diesen Gedanken nur auf römischen Sarkophagen, von denen wir den berühmtesten und bestgearbeiteten auf dem Capitol in Abb. 1568, nach Righetti I, 75 hier vorführen. (Man wolle beachten, daß die Abbildungen der Seitenflächen B und C in unmittelbarem Anschluß links (B) und rechts (C) an die Hauptvorstellung (A) zu denken sind.)

In der Mitte der Hauptvorstellung (A) ist es leicht Prometheus zu erkennen, der, edelgeformt und mit zeusartigem Antlitz, nur am unteren Körper bedeckt von dem über die linke Schulter nach hinten herabwallenden Mantel, dasitzt und den oben geformten Menschen mit der linken Hand auf seinem Schoße hält, während er mit dem Modellierstabe in der Rechten überlegt, was noch etwa zu bessern sei. Ein Korb mit Thonklumpen steht ihm zur Seite, ein statuonartig auf dem Postamente stehendes Geschöpf vor ihm. Schon ist Athene herangetreten und im Begriff, das vollendete Gebilde durch den darüber gehaltenen Schmetterling (die Psyche, *ψυχή*; vgl. über die Wortbedeutung Art. »Psyche«) zu beleben. Hinter der Göttin sind Ölbaum und Lanze als ihre Wahrzeichen hingestellt. Zur linken Seite von Prometheus neben dem Arbeitskorbe lagert Gaia, die Erdgöttin (Tellus), wie in dieser Kunstperiode gewöhnlich, nur am Unterkörper bekleidet, langlockig und das Haar mit Ähren umwunden, ein Füllhorn mit allerlei Früchten (Trauben, Pinienäpfel) in linken Arme haltend, wobei sie von zwei knabenhaften Genien (Jahreszeiten? s. »Horen« S. 702) unterstützt wird. Die Wendung des Kopfes der Göttin drückt

ihre Zugehörigkeit zu der Mittelgruppe aus. Zu ihren Füßen sehen wir noch Eros und Psyche in der bekannten Stellung sich umarmend (vgl. unten S. 1425 mit Abb. 1576). Gerade darüber in liegender Stellung wie Tellus und gleich gekleidet ein bärtiger Gott mit dem Ruder, nicht Poseidon, sondern Okeanos. Er hält in linken Arme vielleicht einen Delphin; sicher aber steigt gewissermaßen aus seinem Schoße der Sonnengott (Sol) auf dem mit vier Rossen bespannten Wagen empor, im langen Kleide, mit der Handbewegung den Lauf der Tiere aufwärts lenkend. Vor den letzteren erkennen wir die Parze Klotho mit dem Spinnrocken, weiterhin Lachesis, welche mit aufwärts gerichtetem Blick (wie eine Schererin?) an der Himmels- (oder Erd-) Kugel das Geschick des Neugeborenen aufzeichnet; in der Rechten hält sie die Feder, in der Linken muß man, so nüchtern römisch es auch klingt, ein Tintenfaß erkennen. Hinter der Athene sehen wir den Sonnensieger, an welchem die dritte Parze sonst die ablaufende Stunde des Menschen abzulesen pflegt (vgl. oben »Moirai« S. 325). Hier ist dafür Ersatz in der zweiten die rechte Seite des Reliefs einnehmende Scene. Diese ändert ihren Mittelpunkt in dem ausgestreckt auf der Erde liegenden toten Menschenkinde, dem ein Eros als Todesgenin (vgl. S. 504 mit Abb. 546) mit verschränkten Füßen und gesenktem Hauptes dastehend die umgestürzte und verlöschende Fackel auf die Brust setzt. Der Eros hält außer der Fackel auch einen Totenkranz; zu überflüssiger Symbolik ist daneben noch der Schmetterling (als die entfliehende *ψυχή*) angebracht. Zu Häupten des Toten sitzt die oben vernichtete dritte Parze (Atropos), aber in anderer, auch sonst vorkommender Bildung: mit entblößtem Vorderkörper, aufgelöstem Haare liegt sie aus einer auf den Knien gehaltenen Rolle die Schicksale des Verstorbenen (vgl. *Clarke pl.* 216, 31 und oben Art. »Moirai«). Die Gestalt aber, welche sich gerade über den Füßen des Toten neben Athene erhebt, ganz in Gewänder verhüllt, bis auf das Antlitz, wird man, trotzdem sie (vielleicht nur durch Unachtsamkeit des Bildhauers) eher der Athene und der ersten Gruppe zugewandt erscheint, mit den meisten Erklärern wohl nur als Mors, die Personifikation des Todes (*Cic. Nat. deor.* III, 17, 44), auffassen dürfen: »dem Prometheus entsprechend, welcher den Menschen bildet, während der Tod ihn vernichtet.« »Die Göttin, welche das Sterben zuwebringt, konnte recht wohl in der Weise der Gestorbenen, der Schatten, dargestellt werden.« Oberhalb im Hintergrunde steigt Selene, die natürlich leuchtende Mondgöttin, in fliegendem Gewande auf ihrem Zweigespanne eilig am Himmel hinauf. Den Beschluß der Scene aber bildet rechts von der lebenden Parze der gewaltig ausschreitende Hermes als Totenführer, kenntlich durch die Chlamys und





1468. Prometheus und das Menschenthum (Bücherphag) (zu Seite 1412.)

den Schlangenstein, welcher im rechten Arm die zierlich schwebende Seele des Toten mit Schmetterlingsflügeln (*psyche*) in den Hades entführt. Die abweichende Bewegung der auswärts gekehrten Hände des kleinen Wesens ist charakteristisch und findet sich auf mehreren andern Denkmälern wieder. Zwischen den Füßen des Merkur ist wiederum die Erde gelagert, und wiederum trägt ein Genius das Füllhorn ihrer Gaben.

Die hier unmittelbar anschließende rechte Seitenfläche (*C*) des Sarkophags zeigt in schon erwähnter Stellung Prometheus (der seinen Fuß auf der Erdgöttin Kopf zu setzen scheint) und seinen Befreier Herakles, der Kleid und Keule abgelegt hat und mit gespanntem Bogen zur Erlegung des Adlers heranschreitet. Die obere Ecke wird ausgefüllt durch den gelagerten Berggott Karkasos, welcher übrigens auf unserer Abbildung nur irrtümlich einen Zweig statt eines Füllhorns im rechten Arme trägt, während links eine Fichte steht. Die Scene der linken Seitenfläche (*B*) beginnt schon auf der Hauptfläche mit den Schmiedegesellen und der höhlenartigen Esse des Hephaistos. Vielleicht sind zwei der Gesellen als Kyklopen zu fassen (vgl. Hor. Od. I, 4, 7); und die hinter dem Felsen hervorschauende Halbfigur (auf dem Originale so undeutlich wie das Nebenwerk) könnte der den Blasobalg regierende Geselle sein. Jedenfalls ist aber hier nach Ausweis einer Replik (abgeb. Wieseler II, 839) von dem Bildhauer aus Mangel an Verständnis die Hauptperson weggelassen: zwar nicht Vulkanus selber, obwohl dieser auch sich dort findet, sondern der Feuerriuber Prometheus, welcher mit der Fackel davonzieht. Nur bei dieser Annahme bietet sich eine haltbare Erklärung für die nebenstehende Gruppe von Mann und Weib, welche man wegen des Baumes und der Geberden früher nicht Anatans nahm, für Adam und Eva im Paradiese beim Sündenfall zu erklären. Gegenüber solcher immerhin gewagten Annahme einer Vermischung mit ganz fremden Elementen ist die Deutung des Paares auf Deukalion und Pyrrha, die Menschen im Naturzustande vor dem Gebrauche des Feuers, eher glaublich; obwohl Analogien fehlen. So würden sich im allgemeinen (nach Jahn) in den Seitenacenen die Schuld des Feuerdiebes und die Sühne durch die Befreiung, wie in der Hauptdarstellung Leben und Tod entsprechen und mit Absicht die Schuld der Geburt, die Sühne dem Tode zur Seite gestellt sein. — Mannigfache Variationen dieser mit spätromischer Willkür angewandten Allegorien bieten die Sarkophage und Bruchstücke bei Wieseler, Alte Denkm. II, 840, wo der formenreiche Prometheus Esel, Stier und Hund (*ky*) neben sich stehen hat (vgl. Hor. Od. I, 16, 14); ferner ebidas. 841, wo Zeus mit Hera, dem Poseidon und Hades nebst andern Gottheiten den in Prometheus' Schosse Verstorbenen um-

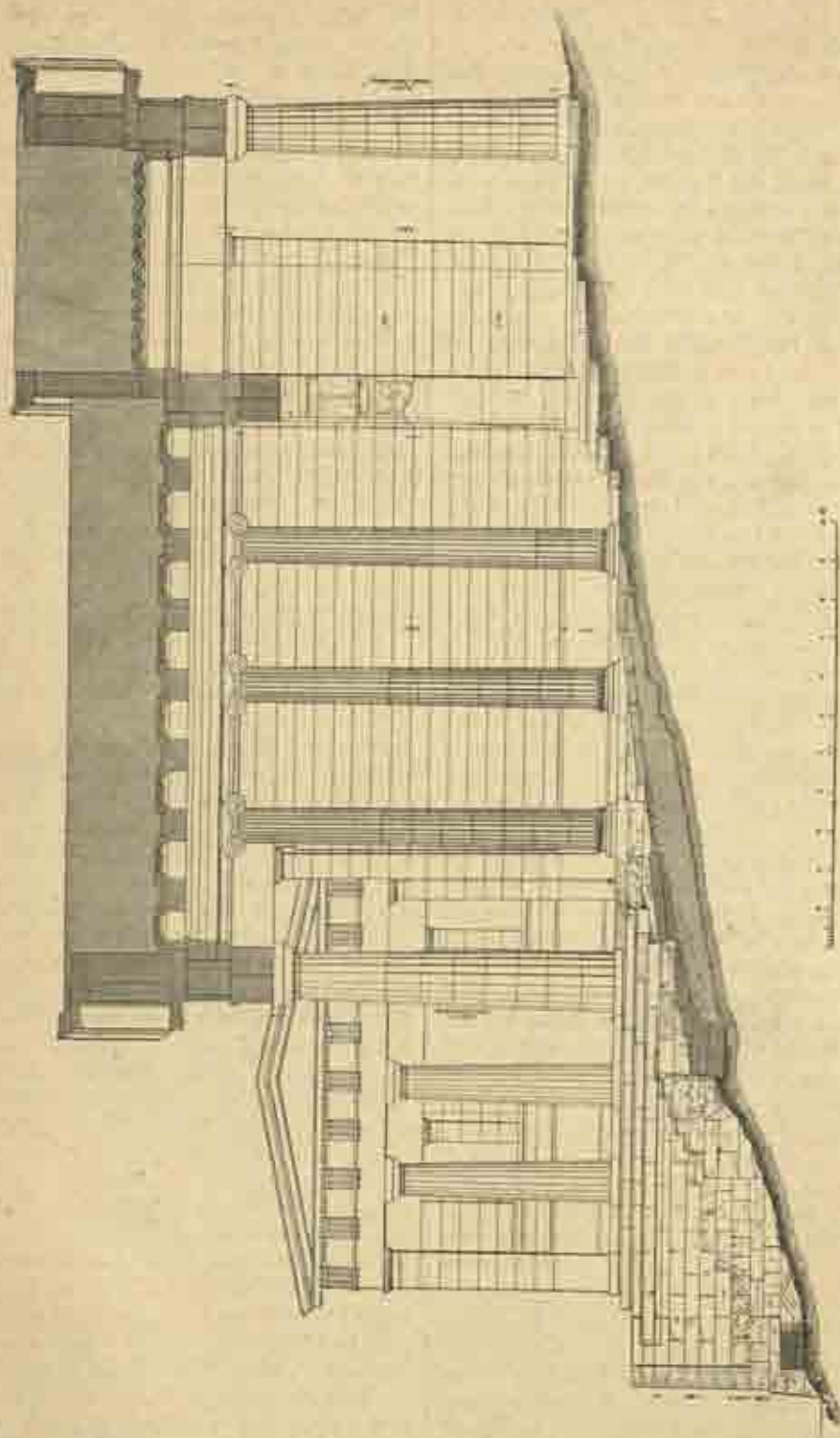
stehen; Clarac pl. 215, 30, 215, 31. Einfach als Handwerksmann ist der Halbgott gefaßt (Clarac pl. 215, 29, auf Gemmen bei Wieseler II, 835, 836, 837, 840\*. Vgl. Weleker, Alte Denkm. II, 286 ff., Jahn, Arch. Beitr. 8, 169 ff.).

Die etwas unklare Erzählung bei Hesiod von der Pandora und ihrer Büchse scheint die griechische Kunst wenig beschäftigt zu haben; doch sah man auf der Basis der Athena Parthenos oder der Phaidias die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern, nach einer freilich verdorbenen Stelle des Pindaros 36, 15. Uns aufbewahrt finden sich nur auf einer pränestinischen Cista sechs Bilder, welche offenbar darauf bezug haben, indessen schwer genau zu deuten sind (abgeb. Mon. Inst. VI, 39; dazu Annal. 1860 p. 99 ff.). Zweifelhafte und unklar ist auch das Relief (Clarac pl. 215, 32). Eine ziemlich räthelhafte Darstellung auf einem in Köln gefundenen geschliffenen Glasgefäße, wo dem Menschenerschöpfer Prometheus sein Bruder Epimetheus mit der Pandora-Büchse gegenübersteht, dazu noch andre Figuren, besprochen von Weleker, Alte Denkm. V, 185 ff. mit Taf. XI. [Bm]

**Propyläen.** Mag *προπύλαιον* auch allgemein den Raum bezeichnen, der vor dem Thore liegt, so verstand man doch schon im Altertum unter *τὰ Προπύλαια* auch ohne weiteren Zusatz fast ausschließlich den prächtigen Thorbau, der, ein Denkmal der Glanzzeit Athens unter Perikles' Verwaltung, den Zugang zur oberen Fläche der Akropolis erschloß; auf den die Athener mit gerechtem Stolz blickten, der für die meisten Bauten ähnlicher Bestimmung als Vorbild gedient hat.

Den Grundriß des westlichen Anfanges zur Akropolis zeigt Abb. 1569 auf Taf. LII (nach Böhm, Propyläen Taf. II). Die verschiedenen Teile wurden nach Milchhöfers Beschreibung oben S. 200 f. und mit Hilfe von Taf. VIII (hier S. 512) und Abb. 1234 leicht verständlich sein. Die Mitte nimmt der 22 m breite, in römischer Zeit mit einer mächtigen Marmortreppe geschmückte Aufgang ein. Die dunkelschraffierten Teile sind alte, vermutlich der einstigen Befestigung der Westseite, dem Pelasgikon (s. oben S. 199 f.), angehörige Mauerzüge. Die riesige Treppe hat den großen Säulenhain östlich (auf der Abbildung rechts), auf den sie zuführt, zur Voraussetzung. Südlich wird sie in ihrer östlichen Hälfte begrenzt von der hohen turmartigen Bastion, die den kleinen Niketempel trägt (vgl. Abb. 1570 von Norden, und Abb. 1234 [nach Böhm, Propyläen Taf. X] von Südosten gesehen). Man erkennt an dem dunkler bezeichneten Mauerrest, daß die nördliche Flucht dieses *νικητορίου* dem Tempel und der Südmauer fast parallel verlief, also mit der Richtung der Marmortreppe nicht übereinstimmte. Nördlich gegenüber zeigt sich der Grundriß des hohen, im Jahre 27 v. Chr. zu Ehren





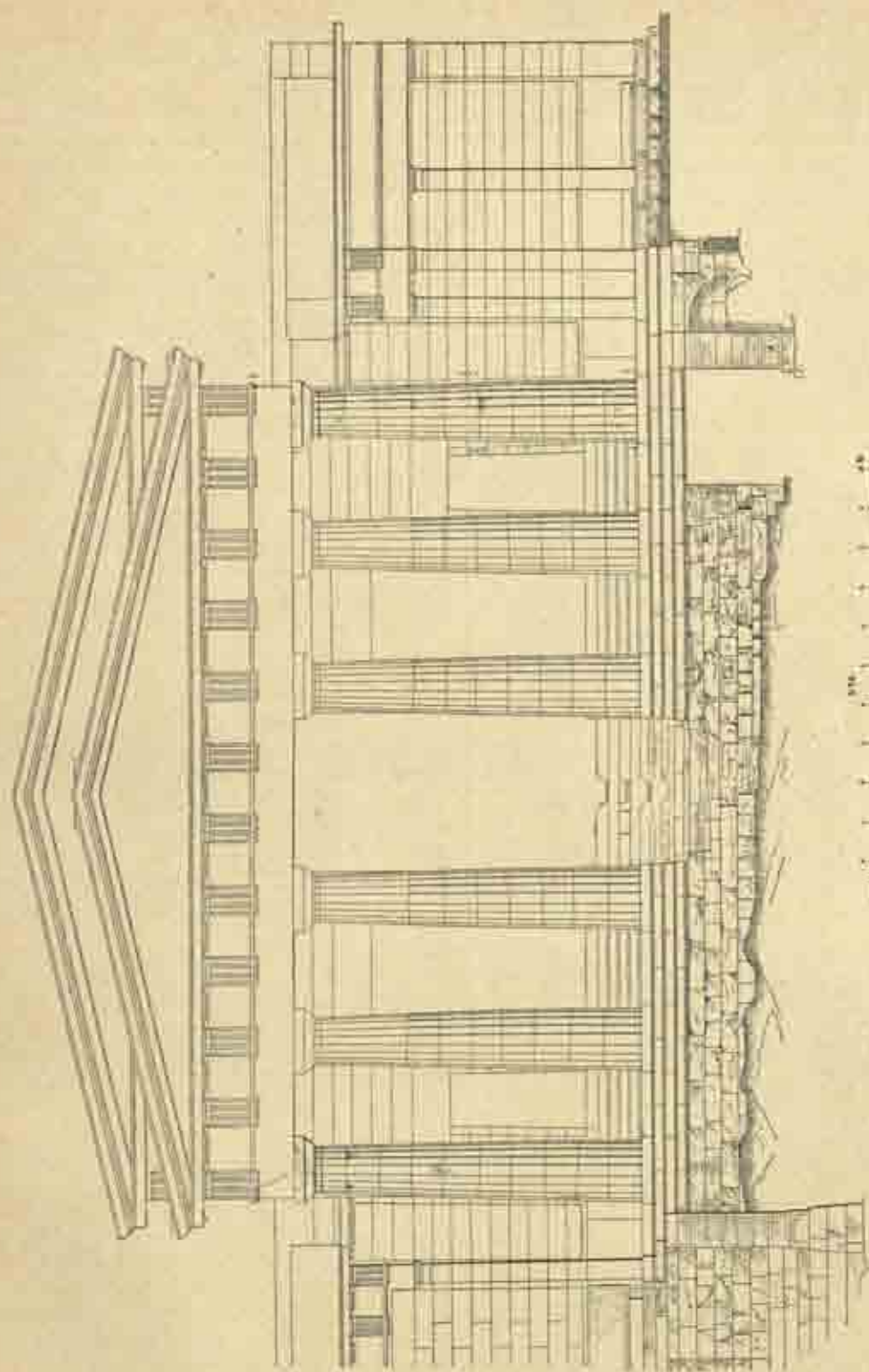
1271. Längenschnitt der Nordseite der Propyläen. (20 mal vergr.)

geführt, daß äußere Umstände dem Ausbau dieser Halle nach Westen und Süden in den Weg getreten sind, daß sie südlich bis zum Burgfels, westlich ebensoweit wie der Nordflügel reichen sollte. Der Abbruch der Hallen nach dieser Seite war jedoch auch im ursprünglichen Entwurfe nicht ganz gleich. Das wird durch die Bodenverhältnisse veranlaßt. Der Felsvorsprung, auf dem der Nordflügel sich erhebt, fiel nach Westen ab, und so war für diesen Teil ein hoher Unterbau nötig (s. Abb. 1571), die Westwand darum auch geschlossen. An der Südseite sprang hingegen (vgl. Abb. 1570) der Nikepyrgos viel weiter westlich vor; wie immer dieser Voreprung auch vor dem Propyläenbau beschaffen war, zu welchen Zwecken er auch gedient haben mag, jedenfalls mußte man auf ihn von Osten her gelangen können, und so war ein Ausgang des Südflügels dorthin unumgänglich. Nach Dörpfelds Darlegung war hier ein Durchgang mit vier Säulen zwischen einer nördlichen und südlichen Ante geplant (s. Mittl. Ath. Inst. 1885 Taf. II). Ein so großartiger Zugang zur kleinen Felsfläche erscheint auffällig. Dörpfeld schließt daraus, daß auch schon zur Zeit des Entwurfs dort ein Heiligtum, sei es ein Altar, sei es ein Tempel, gewesen sei, und schließt weiter, die Veränderung des Bauplanes könne demnach nicht durch Rücksicht auf das Niketempelchen veranlaßt sein, wie man das in letzter Zeit seit Julius' und Bohne's Untersuchungen meist angenommen hat. Doch scheint der Schluß verfrüht. Ein Ausgang mußte, wie oben bemerkt, jedenfalls auf die Terrasse führen. Ist der Plan wirklich aus künstlerischen Gesichtspunkten entworfen, wie auch Dörpfeld annimmt, so ist die Rücksichtnahme auf irgend einen Bau auf der Niketastion undenkbar. Denn durch einen solchen ward die Wirkung jener Südwesthalle empfindlich beeinträchtigt. Konnte nicht jener freie stättliche Durchgang zur Niketerrasse, die nach Westen so weit sich öffnende Halle mit ihren Sitzbänken schon um der herrlichen Aussicht willen geplant sein, die von hier sich bot? Wer weiß, wie Mnesikles die Terrasse davor zu benutzen dachte? Daß eine alte Kultstätte dort lag, ist freilich aus manchen Gründen wahrscheinlich, doch übt sie auf des Mnesikles Entwurf gewiß keinen Einfluß. Sein Plan wurde vereitelt. Die Südwesthalle kam in unerfreulich unorganischer Form zur Ausführung. Der Ausbruch des Krieges und Geldnöte können nicht der alleinige Grund gewesen sein. Mit Recht ist auf die alte Polygonmauer hinter der Südostecke des Südflügels hingewiesen (s. Abb. 1569 u. 1570 ganz links). Offenbar hinderte sie die geplante Ausdehnung nach Süden, ist doch sogar um ihrer willen die Ecke selbst abgestumpft worden. Diese Mauer aber bildete die Grenze des Bezirks der brauronischen Artemis, und so ist der Schluß unausweichlich, daß hier der Einspruch

der Priesterschaft, die eine Schmälerung des heiligen Bezirks nicht gestatten wollte, den Baumeister zum Einhalt zwang. Dasselbe ist in Betreff des westlichen Abchlusses wahrscheinlich. Seine eigentümliche, unorganische Gestaltung erklärt sich nur, wenn die zur vollständigen Ausführung des Entwurfs erforderlichen 3 m. nach Westen nicht zugestanden wurden. So wird denn auch hier wahrscheinlich die Priesterschaft der dortigen Kultstätte, zu welcher der kleine Streifen Landes gehörte, Einwendungen erhoben und diesen wunderlichen Abbruch erzwungen haben. Hat der Nikepyrgos seine jetzige Gestalt wirklich gegen Ende des Propyläenbaues erhalten, wie Julius, Loeschke und Bohne erwiesen zu haben scheinen (vgl. oben S. 202 u. 1023), ist somit auch das Niketempelchen wirklich erst damals erbaut, so sieht es aus, als habe man, um Mnesikles zu kränken, an Stelle eines älteren Heiligtums den Tempel absichtlich jetzt errichtet. Der Baumeister erwiderte darauf, indem er seinen Plan nicht umgestaltete, sondern dem Südflügel eine unschöne, ersichtlich untergeordnete Südfront gab, die ihm angleich die Möglichkeit gewährte, unter günstigeren Verhältnissen ohne viele Umbauten den ursprünglichen Entwurf auszuführen.

Eine noch stärkere Einschränkung hat sein Projekt im Osten erfahren. Östlich von den beiden genannten Flügelbauten waren zu beiden Seiten des Mittelbaues mächtige Hallen geplant, die sich mit ihrer ganzen Breitseite nach Osten, der Burgfläche zu, öffnen sollten. Auch sie sollten sich bis an die Burgmauer erstrecken und so den gesamten Burgraum in dieser nordsüdlichen Linie in Anspruch nehmen. Auf dem Grundriß (Abb. 1569) ist rechts und links von den großen Anten der Ostvorhalle des Mittelbaues je eine kleinere Ante erkennbar. Von diesen gingen die großen Säulenhallen nach Norden und Süden aus, sie sollten also nach Norden den jetzt von einer riesigen Zisterne eingenommenen Raum umfassen, nach Süden über die Polygonmauer und die älteren Thorbaureste hinaus einen großen Teil des brauronischen Bezirks bedecken. Vielleicht ist diese große Südosthalle eben um dieser notwendigen Verringerung des Tempelbezirkes willen zuerst aufgegeben; die entsprechende Nordosthalle hat der Baumeister bis zuletzt im Auge behalten, da die anschließenden Mauern des Mittelbaues und des Nordwestflügels für diesen Aufbau vorbereitet sind. Vielleicht hat der Ausbruch des peloponnesischen Krieges auch diesen Plan vereitelt. So ist denn der glänzende Entwurf, den Dörpfelds Taf. II n. III der Mittl. Ath. Inst. X (1885) trefflich veranschaulichen, nur etwa zur Hälfte zur Ausführung gelangt; aber auch in dieser beschränkten Gestalt sind Mnesikles' Propyläen so großartig und reizvoll, daß die Athener mit gerechtem Stolz darauf blicken und verweisen konnten.





1412 Westfront der Propyläen, Rekonstruktion. (Zu Seite 140.)

Es verlohnt sich wohl, ihnen eine kurze Betrachtung zu widmen. Stieg man nach 432 v. Chr. von Westen in Windungen zur Burg Höhe hinauf, so hätte man den prächtigen Bau vor sich, wie Abb. 1572 (nach Bohn Taf. IV) hin wiedergibt. Auf vier Stufen erhebt sich über einem Porosfundament die von sechs mächtigen dorischen Säulen (8,81 m hoch) getragene Westhalle des Mittelbaues, die eigentlichen Propyläen, in einer lichten Breite von 18,128 m, einer Länge von 15,243 m. In der Mitte befindet sich der allmählich ansteigende 3,75 m breite Durchgang. Im Hintergrunde sehen wir die über fünf Stufen sich erhebende Fünfthorwand mit ihren Thüren, den Kern des ganzen Baues. Auf ihr ruht der hintere höhere Giebel, der über der Westfront erscheint. Rechts und links schließen die beiden Flügelbauten an in der Gestalt, in der sie zur Ausführung gekommen sind. (Ihre Bedachung ist, wie sich neuerdings ergeben hat, unrichtig gezeichnet. Von der Westwand des nördlichen Flügelbaues wird auf der Abbildung links nur ein kleiner Teil sichtbar. Der weißgelassene Raum unter der südlichen Säule der Westhalle wird jetzt durch die moderne Treppe, der unter dem Südfügel durch den Nikepyrgos mit seinem Tempel eingenommen. Der alte Ausgang lag, wie das sichtbare Porosfundament des Mittelbaues beweist, beträchtlich höher als der gewachsene Boden.) Wie viel schöner Mnesikles' ursprünglicher Entwurf war, lehrt zur Genüge die Vergleichung unserer Abbildung mit Mittl. Ath. Inst. 1885 Taf. III, 1.

Abb. 1571 bietet uns das Längenprofil. Wir sehen die beträchtliche Steigung des Terrains, die Höhe der Fundamente. An dem hohen Unterbau des Nordflügels sind auf der Abbildung die unteren Porosquadern von den oberen Marmorquadern deutlich geschieden. Natürlich kamen nur die letzteren zu Gesicht, so hoch also lag dort die Oberfläche des Aufgangs nach Vollendung der Propyläen. Zugleich aber erkennt man an demselben Unterbau links neben den Stufen der großen Westhalle die Spuren von anderen abwärts führenden Stufen. Sie gehören der großen Marmortreppe der Kaiserzeit an. Wie der Boden des mittleren Durchgangs beschaffen war, ist nicht mehr genau ersichtlich. Im östlichsten Teile sind dünne Marmorplatten auf dem geschürften Fels oder auf Porosunterlage noch vorhanden, weiter westlich scheinen leicht geneigte und kurze horizontale Flächen durch niedrige senkrechte Absätze unterbrochen zu sein.

Der Mittelbau zeigt sich in seiner achtunggebietenden Größe. Die drei ionischen Säulen (10,29 m hoch), die an beiden Seiten den mittleren Durchgang begleiten, teilen die Westhalle in drei Schiffe, von denen die beiden Seitenschiffe (mit 7,19 m Breite) die größte Spannung aufweisen. Auf den ionischen Säulen lag der 9,851 m hohe Architrav. Er diente

als Auflager für die quergelegten gewaltigen Strutsenbalken (in den Seitenschiffen von 6,30 m Länge), die sich, im ganzen 21, von der nördlichen Seitenmauer der Westhalle zur südlichen zogen. Auf ihnen ruhten die bemalten Kassettensplatten. Ihr Grund war blau mit einem goldenen Stern oder mit länglichen Palmettenmuster geziert (vgl. die farbige Abbildung der Decke bei L. Fenger, *Dorische Polychromie*, Berlin 1886, Taf. V). Der Boden war mit Marmorplatten belegt. — Nach Osten folgt dann um fünf Stufen erhöht die 1,275 m dicke Fünfthorwand mit dem riesigen Mittelthor von 7,378 m Höhe und 4,185 m Breite. Die Thore verzüngen sich etwas nach oben. Daran schließt sich die 1,293 m höher als die Westhalle liegende, kürzere Osthalle, 7,36 m lang, 8,851 m hoch (Fußboden bis Architrav). Das Gebälk (Architrav 1,15 m, Triglyphen 1,164 m hoch) der Osthalle lief auf die nördliche und südliche Außenseite herum bis zur Fünfthorwand, an der Westhalle bis über die Anten der Seitenmauern; ein durchgehendes Gebälk war wegen des Höhenunterschiedes beider Hallen unmöglich. Den jetzigen Zustand der Ostfront veranschaulicht Taf. VIII (hinter S. 512). Der gewaltige Turm links, der sich mehrere Jahrhunderte hindurch über dem Südfügel erhob, ist auf Anregung Schliemanns 1875 abgerissen.

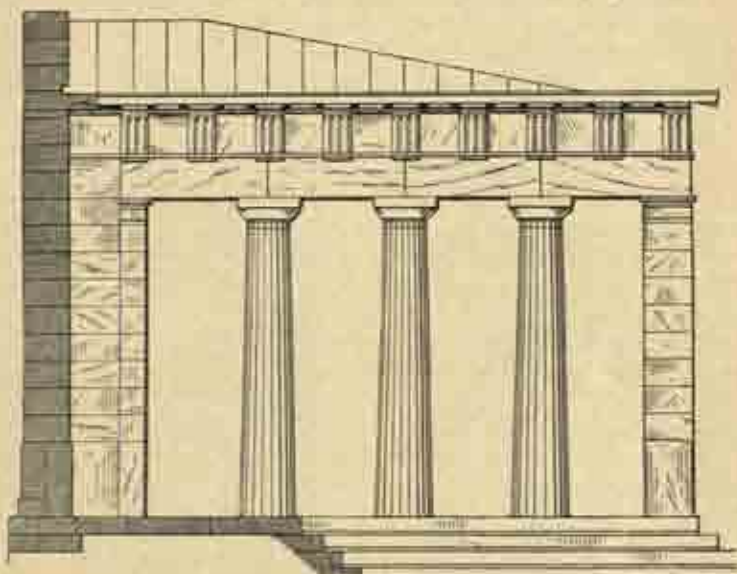
Von den westlichen Flügelbauten ist, wie wir sahen, nur der nördliche nach Mnesikles' Plan vollendet. Auch jetzt ist er noch verhältnismäßig gut erhalten, nur die oberen Teile sind durch späte Umbauten zerstört. Abb. 1571 zeigt die südliche Vorderseite (doch mit falschem Dache), Abb. 1572 die Südecke der abschließenden Westmauer. Der Nordflügel umfaßt zwei Räume, ein fast quadratisches Gemach (8,96 m tief, 10,765 m lichte Breite) und eine gleich breite, 5,955 m tiefe Vorhalle mit drei dorischen Säulen zwischen den Anten. Die Ostmauer dieses Flügels steht senkrecht zur Achse des Mittelbaues und schließt an dessen nördliche Seitenmauer und zwar unmittelbar hinter der großen Nordwestante der Westhalle an. Säulen (hoch 5,853 m), Anten, Gebälk (Architrav 0,81 m, Triglyphen 0,821 m hoch), alles stimmt in den Formen mit denen der Westhalle überein, nur ist es entsprechend verkleinert. Das Gebälk zieht sich auch um die geschlossene West- und Nordseite des Baues herum. Das Pflaster bestand wie im Mittelbau aus Marmorplatten. Auch in dieser Halle bot sich rings an den Wänden ein breiter Steinsitz den Eintretenden zum Rasten dar. — Das Gemach dahinter, die sog. Pinakothek (Paus. I, 22, 6: *οὐδὲ δὲ ἐν ἀντιστάσει τῶν Προπυλαίων οὐκ ἔστιν ἔργον*), erhielt sein Licht von der Vorhalle durch die Thür und zwei Fenster der verbindenden Mittelwand. Warum diese Durchbrechung der Mauer in so unsymmetrischer Weise geschah, wie es Abb. 1571 erkennen läßt, bleibt unverständlich. Interessant



ist, daß unter den Fenstern außen wie innen ein Streif von dunklem eleusinischem Marmor eingelegt war, offenbar um die Wand zu beleben. Auch die Thürschwelen sind von gleichem Stein und an den Seitenmauern des Mittelbaues der ganze Sockel. Im inneren Gemach sah Pausanias eine Reihe von Gemälden. Wie und wo sie dort angebracht waren, ist fraglich. Bohn erklärt als Ergebnis seiner Untersuchung der Wände: Bilder könnten dort nicht befestigt worden sein, nur Tafelbilder seien denkbar. Von irgend welcher Vorrichtung zum Aufhängen der Bilder sei nichts wahrzunehmen, solche Spuren aber hätten nicht völlig verwischt werden können (vgl. auch Julius, Mittl. Ath. Inst. II, 193). Welcher Art der Fußbodenbelag war, läßt sich nicht mehr erkennen; die Decke bestand aus Holzbalken, von der Bedachung soll gleich die Rede sein.

Der Südfügel sollte nach Mnesikles Entwurf in seinen Massen dem nördlichen genau entsprechen, doch nur eine, und zwar nicht nur dem Norden zu, sondern auch nach Westen gegen den Nikepyrgos geöffnete Halle bilden. Schon ehe man an die Ausführung dieses Flügels ging, war der Baumeister gezwungen (die mutmaßlichen Gründe sind oben erörtert), seinen Plan zu ändern; nach Süden und Westen hin mußte der Raum erheblich verkürzt werden. Er änderte nur das Notwendigste und behielt sich dabei die Möglichkeit späterer planmäßiger Vollendung offen. Die Nordfront ließ er der Südfrent des Nordflügels auch jetzt genau entsprechen. Für den, der zur Burg hinaufstieg, sollte die ihm aufgenötigte Disharmonie doch nicht unangenehm ins Auge fallen. (Vgl. Abb. 1570, nach Bohn Taf. X. Der Mittelbau ist fortgedacht, da seine westliche Säulenreihe die östliche Säule des Südfügels verdeckt haben würde. Links wird auf diese Weise zugleich die wiederholt erwähnte alte Polygonmauer mit der großen Ante des vorperikleischen Thorbaues sichtbar.) Indes der Nordwestpfeiler des Flügels (rechts) hat nur dekorativen Wert, von Westen aus erscheint er als ein kurzes Wandstück (breit 1,76 m), aber er findet keine Fortsetzung irgend welcher Art nach Süden. Der Raum hinter der Nordfront, einschließlich Stylobat 6,243 m tief, 8,968 m breit, reicht westlich nur bis zur dritten Säule. Der Architrav der Westseite lief von dieser Säule aus, durch einen schmalen Pfeiler, den man auch auf Abb. 1572 erkennt, unterstützt, auf die geschlossene Südwand über. Diese

Gestalt des Südfügels ist von Julius (Mittl. Ath. Inst. I, 216 ff.) zuerst richtig erkannt, durch Bohns Untersuchung bestätigt und gesichert. Fraglich blieb nur die Bedachung dieses wunderbarlich unorganischen Baues. Auf Grund eigentümlich gestalteter, im Frankenturm (s. Abbildung Taf. VIII) verbauter Giebsblöcke meinte Bohn einen Giebel über den beiden Flügelbauten annehmen zu müssen, und so sind denn auch auf unsern Abbildungen beide mit Giebeln versehen. Doch manche Schwierigkeiten und Unzutraglichkeiten ließen eine andre Lösung der Dachfrage wünschenswert erscheinen. Nachdem Julius der richtigen Lösung bereits nahe gekommen war, hat Dörpfeld sie wirklich gefunden. Abb. 1573 (nach Mittl. Ath. Inst. 1885 Taf. V, 1) macht sie uns



1573. Bedachung des Südfügels.

klar. Das Dach bestand aus zwei Flächen (Wahnen), welche auffallend flach von der nördlichen und westlichen Traufe anstiegen und sich in einem nach Südosten gerichteten Grate durchschnitten. Das Dach war nach Westen bei der dritten Säule der Nordfront beendet, ohne jede Rücksicht auf den vorspringenden isolierten Eckpfeiler. Die Bedachung des Nordflügels war ebenso, nur hatte das Dach hier natürlich drei Wahnen, nach Süden, Westen und Norden, die sich in zwei Graten und einem kurzen First durchschnitten.

Des Mnesikles großartig kühner Entwurf ist durch verschiedene ungünstige Umstände nicht in der geplanten harmonischen Schönheit zur Ausführung gelangt; doch auch das, was er vollendet hat, und ebenso die Art und Weise, wie er seinen Widersachern die Stirn geboten hat, nötigt uns Achtung und Bewunderung ab vor seiner kühnen Genialität, seinem edlen Geschmack, vor seiner sähnen, zielbewußten Energie.



Litteratur: R. Bohn, Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Berlin und Stuttgart, W. Spemann 1882 (wo auch die früheren Arbeiten genannt sind). — R. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. Stuttgart, W. Spemann 1881 S. 24 ff. — W. Dörpfeld, Mittl. Ath. Inst. X (1885), 38 ff. 131 ff.

[v. R.]

**Protesilaos.** Als die Griechen vor Ilion landeten, sprang Protesilaos, ein phthiotischer Fürst, zuerst aus dem Schiffe und fiel kämpfend durch einen Troer, die Witwe zerfleischte sich vor Gram die Wangen. So bei Homer B 700. In dem Epos der Kyprien war die Scene weiter ausgeführt: der junge Held fiel durch Hektors Hand und seine Gattin Polydora, des Meleagros Tochter, tötete sich selbst, um dem Geliebten nachzufolgen. Die Tragödie aber und vielleicht auch die Alexandriner spannen den Mythos in rührender Weise weiter aus. Hauptstellen: Lucian dial. mort. 23, 1; Hygin fab. 103; Ovid Met. XII, 67; Heroid. XIII; Propert. 1, 19, 7. Hiernach wird die Gattin, welche jetzt Laodamia heisst, von finstern Ahnungen gequält; als sie dem Tod ihres Mannes erfährt, bittet sie die Götter um eine Unterhaltung von wenig Stunden mit ihm, welche gewährt wird. Protesilaos, von Hermes auf die Oberwelt zurückgeführt, muß aber nach kurzen Zusammensein wieder scheiden; da gibt auch sie sich freiwillig den Tod.

Abgesehen von der Notiz aus dem Unterweltgemälde des Polygnotos, wo Protesilaos dem Achill gegenüber saß (Paus. X, 30, 1), sind uns zwei Sarkophage geblieben, welche in der Art dieser spätrömischen Kunstgattung den Mythos nach Fassung späterer Gedichte (wahrscheinlich der Tragödie des Euripides) wiedergeben. Die Längsseite des in der Kirche Sta. Chiara in Neapel befindlichen Exemplars (Abb. 1574, nach Mon. Inst. III, 40 A) stellt in einfacher acht griechischer Komposition eine einheitliche Handlung dar. In dem durch einen Vorhang typisch bezeichneten Gemache hat Laodamia, durch böse Träume geängstigt, eben ein Opfer gebracht, wie der vor einer bärtigen Herme stehende kleine Altar, auf dem Holzschette liegen, andeutet. Dafs das Opfer ein bacchisches war, geht nicht blofs aus einer Stelle bei Philostratos (Imag. II, 9: ἡ τοῦ Πρωτεσίλου κατωρεσίδια οἷς ἐβόρυονεν) hervor, sondern noch deutlicher aus dem zweiten Relief, wo bacchische Geräte, Cymbeln, Thyrsen, Trinkhörner sich finden; die gekrönte Herme ist demnach ein Bild des Dionysos (der das Gemach anzeigende Vorhang ist nur durch Versehen des Kopisten vor der Herme hergeführt) und das Opfer war mit einer förmlichen Beschwörung verbunden, infolge deren die dicht daneben sichtbare verhüllte Gestalt, der Schatten des verstorbenen Gatten, aus dem Hades emporstieg. (Von Beschwörungen spricht auch Ovid. Her. XIII, 161 ff.; von Opfern ebenda 109 ff.) Laodamia selbst aber ist schon nicht mehr hiernüt beschäftigt, sondern wir sehen sie — indem der Künstler höchst geschickt zwei verschiedene Momente ineinanderfließen liefs — weiter links an den Boden gesunken vor Erstaunen über die plötzliche Erscheinung des jugendlichen Gemahls, der in leibhaftiger Gestalt nur mit übergehängter Chlamys angethan ganz links aus der Pforte der Unterwelt zwischen Schritten hervorkommt. Der vor ihm stehende bärtige Mann im Mantel, der in der Linken einen Stab hält, drückt durch seine Bewegung sprechend aus, dafs er ihm freien Paß gibt; es kann also wohl weder (wie man





früher meinte) Hades selbst noch Charon sein, sondern höchst wahrscheinlich (nach Brunn, *Troische Misc.* III, 193 A. 1) der römische Orcus, bei dessen Namen die heutige Etymologie gewöhnlich an das griechische *εργος* in der Bedeutung eines Verschlusses denkt (Preller, *Griech. Myth.* I<sup>2</sup>, 453). Der griechische Künstler mag in der Originalkomposition auch an Alakos gedacht haben, welcher als Thorwart des Hades (*ostiarus*, *Alakós*; *κλειδούχος*) vorkommt (nach Jahn, *Arch. Ztg.* 1863 S. 30). Vor diesem aber ist sicher erkennbar, trotz fehlendem Hauptattribut, Hermes der Totenführer, welcher sein Amt hier wie bei Eurydike (s. *Orphens* S. 1121) zu versetzen im Begriffe ist. Bei dem plötzlichen Anblicke des Gatten ist Laodamia, wie schon gesagt, vor Schreck und Freude auf die Erde gesunken; sie stützt ihre linke Hand noch auf das Opfergefäß, welches sie hielt und wird selbst von ihrer Amme (kenntlich durch das Kopftuch und die gebückte Haltung) unterstützt. Die Gebärden des Erstaunens und des begrüßenden Winkens bei der jungen Frau und der Überraschung bei der alten Dienerin sind sehr schön komponiert und in Harmonie gesetzt; nicht minder die lebhaftige Bewegung der beiden davor befindlichen Frauen, welche ich ebenso wie die übrigen nicht für Dienerinnen (wie man gewöhnlich thut), sondern vielmehr für mitfeiernde Bäckantinnen erklären möchte. Dazu stimmt sehr wohl ihre Kleidung, der ungegürtete wulstige Chiton und die Entblößung einer Schulter, dann auch das Gerät: die Fruchtschüssel auf dem Kopfe der rechts Stehenden und das Tympanon (nach neuerer Angabe) in der Hand derjenigen, welche mit begrüßender Geberde (erhöbener Rechten, s. oben S. 592) dem Wiederkehrenden entgegensteht; während die noch hinter der Herme ruhig stehende weibliche Figur allerdings wohl nur eine Dienerin für das Opfer sein kann. Nicht ohne Bedeutung ist aber auch, wie schon Welcker (*Alte Denkm.* III, 554) bemerkt, die Abschließung der ganzen Scene links durch die Mondgöttin Selene mit erhobener Fackel, rechts durch Helios mit dem Strahlenkranze, als der Götter, welche den Umschwung der Tage regieren; denn Protesilaos hatte nur die Erlaubnis zu eintägiger Rückkehr auf die Oberwelt erwirkt. Auf der (hier nicht mit abgebildeten) rechten Schmalseite des Sarkophags ist der Abschied der Liebenden einfach dargestellt, wobei Laodamia schon den Dolch hält, mit dem sie sich durchbohren wird (vgl. Ovid, *Trist.* I, 6, 20; *Ars Am.* III, 17); auf der linken wird Protesilaos als Schatten eingehüllt von Eros selber vor Hades Thron hingeführt und bittet um die Erlaubnis zur kurzen Rückkehr. — Ungleich weniger geschieht, als in dieser schönen Gliederung und Folge der Scenen, ist die Anordnung auf dem vaticanischen Sarkophage, abgeb. Millin, *G. M.* 156, 559–561. Auf der rechten Seite: Abschied der Liebenden beim Auszuge. Auf der

Hauptseite links fällt der Held beim Schiffe, dann führt ihn Hermes als verhallten Schatten hinab, sogleich daneben aber derselbe Gott wiederum den Lebendigen herauf; in der Mitte vor der Grabesflur Zusammenkunft der Gatten; weiterhin Laodamia jammert auf dem Lager, daneben ihr Vater (?), oben schwebt der Schatten; am rechten Ende führt Hermes den Verhallten wieder dem in seinem Kahne stehenden Charon zu. Einen unpassenden Lückenbüsser nach dieser Zerstückung bildet endlich auf der linken Schmalseite die Gruppe der drei Unterwelthäuser: Sisyphos, Ixion, Tantalos in schematischer Darstellung. — (Über die Euripideische Tragödie handelt neuerlich Mayer im *Hermes* XX, 101 bis 134, dessen allenfallsige Ergebnisse indessen die vorstehende Sarkophagdeutung zu modifizieren schwerlich geeignet sind.) [Br.]

**Psyche.** Bei Apuleios *Metam.* IV, 28 bis VI, 24 liest man eine Erzählung, deren Hauptinhalt (da er in mythologischen Handbüchern sich nicht zu finden pflegt) wir mit den Worten Jahns (*Arch. Beitr.* 121 ff.) wiedergeben: »Ein König hatte drei Töchter, von denen zwei von mäßiger Schönheit früh verheiratet wurden, die jüngste aber, Psyche, von so außerordentlicher Schönheit war, daß niemand um sie zu freien wagte, sondern alle sie gleich der Aphrodite göttlich verehrten. Die erzürnte Göttin befahl dem Eros, diesen Frevel an der vermessenen Sterblichen zu rächen, er aber wurde selbst von Liebe zu ihr entzündet. Ein Orakel befahl nun dem Vater, seine Tochter auf einen hohen Felsen zu führen und dort allein zu lassen, da sie einem furchtbaren Ungeheuer zur Beute bestimmt sei. In einem Trauerzug führte man sie dorthin und die verzweifelte Psyche wollte sich von der Klippe beralstürzen, allein ein sanfter Zephyr trug sie in ein reizendes Thal zu einem Zauberpalast hinunter, wo unsichtbare Stimmen sie als Gebieterin willkommen hießen; in der Nacht umarmte sie Eros unsichtbar als seine Gemahlin, und besuchte sie dann jede Nacht. Psyche, die sich bald in ihrem Glück einsam fühlte, erbat von ihrem Gemahl den Besuch ihrer Schwestern, trotz seiner Warnungen vor ihrem mißgünstigen Noide. Diese aber, da sie merkten, daß Psyche selbst ihren Gemahl nicht kenne, redeten ihr ein, es sei ein schrecklicher Drache, den sie töten müsse, um ihr Leben zu retten. Die Leichtgläubige übertrat das strenge Gebot, nie nach ihm zu forschen, beim Schein der Lampe erkannte sie Eros in seiner blühenden Schönheit, er aber erwachte und verließ die Ungehorsame. Psyche stürzte sich in den Fluß, aber dieser trug sie ans Ufer, wo Pan ihr Trost einsprach. Sie klagte ihren Schwestern ihr trauriges Schicksal, welche sich in der Hoffnung, Eros werde sie jetzt wählen, von jener Klippe hinabstürzten und ihren Tod fanden; dann irrte sie angstvoll umher,

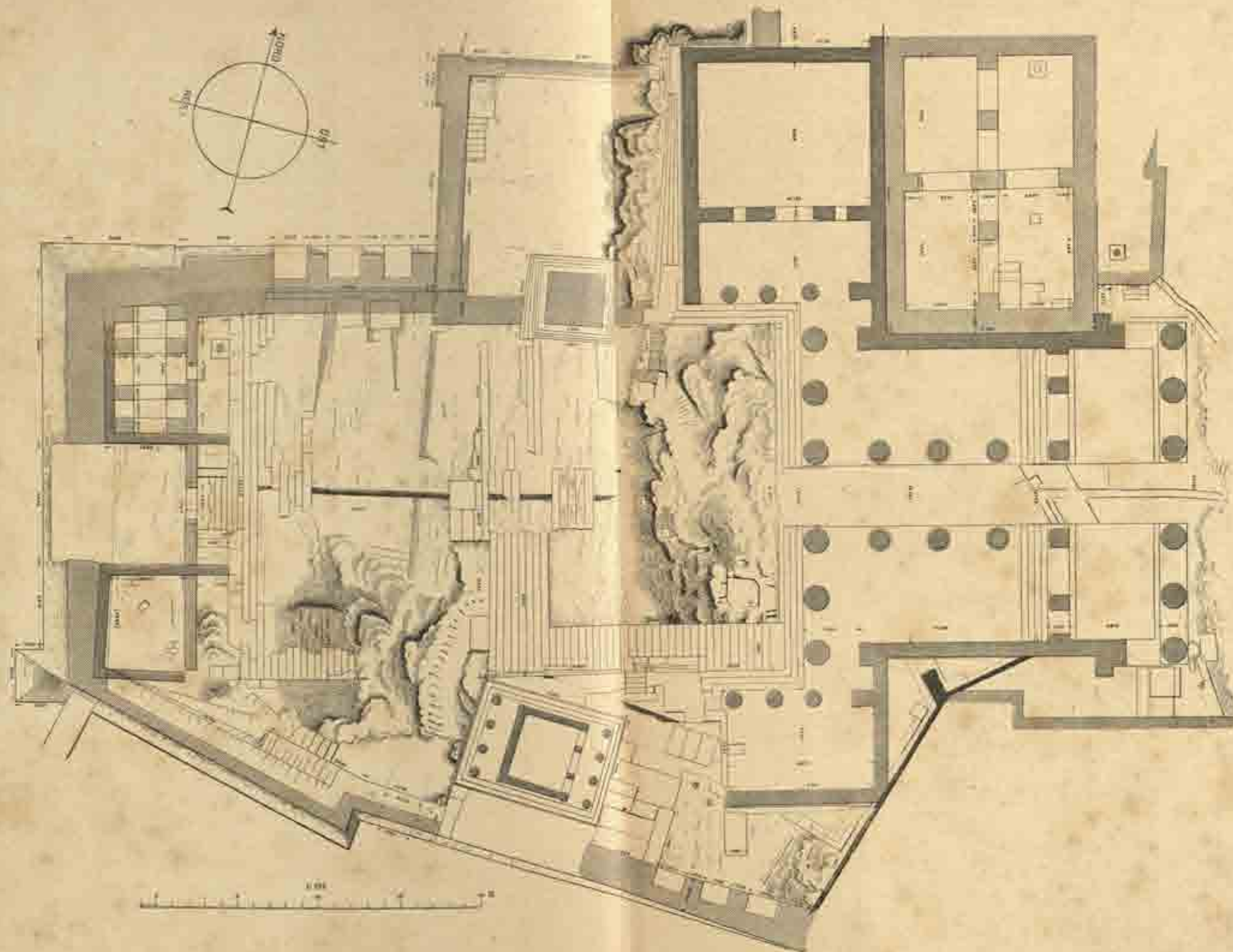


um dem Zorn der Aphrodite zu entriuen. Vergeltlich suchte sie bei Demeter und Hera Schutz und lieferte sich endlich selbst der Aphrodite aus, welche die verhasste Nebenbuhlerin durch ihre Dienerinnen grausam züchtigen liefs und ihr die schwersten Prüfungen auferlegte. Aber eine unsichtbare Macht half ihr alles vollbringen, durcheinander geschüttelte Samenreien in kurzer Frist auseinander zu lesen, goldene Wollflocken von wütenden Schafen herbeizuholen, aus der stygischen Quelle Wasser zu schöpfen. Endlich soll sie in den Hades hinabsteigen und von Persephone eine Büchse mit Schönheitssalbe holen; eine unsichtbare Stimme belehrt sie wieder, wie sie die Gefahren und Prüfungen der Unterwelt bestehen könne, und sie kommt mit der Büchse glücklich auf die Oberwelt zurück. Da läfst sie sich verlocken, dieselbe zu öffnen, und der stygische Duff, welcher aus derselben emporsteigt, versenkt sie in Todeschlaf. Aber Eros erweckt sie wieder und fleht Zeus um Gnade für die hart geprüfte Psyche an: dieser vertheilt ihr die Unsterblichkeit und vernählt sie dem Eros. — Dafs dies schon erzählte miliesische Märchen aus älteren teils mythisch-symbolischen, teils allegorischen Elementen zusammengesetzt sei, leidet keinen Zweifel. Einzelne Motive sind alten griechischen Mythen entnommen, und nicht wenige stimmen in auffallender Art mit bekannten deutschen Märchen: der überliefernde späte Schriftsteller hat an der Volkstradition wohl kaum Wesentliches geändert, und nirgends sonst findet sich eine Spur der Geschichte vom Liebesgott und seinem „Herzchen“, wie wir sagen würden. Der einfache Gedanke aber von der Mädchenseele, welche sich dem Geliebten zu aller Qual opfert und hingibt, ist so schön, und wiederum die Allegorie von der Menschenseele, welche durch Pein und Buße geläutert den Himmel erringt, so durchsichtig und auch das christliche Bewußtsein so anmutend, dafs man versucht wird, den tieferen Sinn und Gehalt einer Geheimlehre darin zu suchen, eine Vermutung, welche durch eine große Anzahl meist spätantiker Kunstwerke, namentlich auch Sarkophagdarstellungen wesentlich unterstützt zu werden scheint. Zahlreiche ältere Gelehrte, unter den neuern hauptsächlich Creuzer und Gerbard haben deshalb Eros den Mysteriengöttheiten zugezählt, ohne jedoch haltbare Beweise aus Schriften beibringen zu können. Dagegen hat Jahn in ausführlicher Abhandlung (a. a. O. S. 121—197), welcher wir genau folgen, gezeigt, dafs die Kunstdarstellungen, welche schon auf pompejanischen Wandgemälden vorkommen, also wahrscheinlich im Hellenismus ihren Ursprung haben (vgl. Holbig, Untersuchungen S. 243), nicht von der etwazigen Quelle des Apulejus abhängen, sondern im wesentlichen selbständig sind und mit der romantisch ausgeschmückten Erzählung keineswegs übereinstimmen. „Das Gemeinsame ist nur die ganz allge-

mein zu grunde liegende Idee von einem Verhältnisse zwischen Eros und Psyche in Glück und Qual.“ Die Selbständigkeit der Künstler zeigt sich zunächst darin, dafs Psyche regelmäßig in einer Gestalt gebildet wird, von deren Symbolik in dem Märchen sich keine Spur findet, nämlich mit den Flügeln eines Schmetterlings oder als Schmetterling selbst. — Auf älteren Kunstwerken, namentlich Vasenbildern finden wir nun die Seele des Verstorbenen ( $\psi\upsilon\chi\eta$  oder  $\sigma\psi\upsilon\lambda\omicron\nu\varsigma$ ) als kleine geflügelte Figur flatternd (vgl. Art. „Hlios“, Abb. 189 den Schatten des Patroklos, mit S. 735, die Danaiden in Art. „Unterwelt“, auch an der Grabstele Mon. Inst. VIII, 5, 1 h) dargestellt; ebenso in der Psychostasie noch bei Aischylos auf der Bühne (s. Art. „Memnos“ S. 918; entsprechend der homerischen Vorstellung z. B.  $\lambda\omicron\gamma\gamma\epsilon\iota\tau\alpha\iota\ \psi\upsilon\chi\eta\ \dots\ \alpha\iota\omega\tau\alpha\iota\ \mu\epsilon\tau\alpha\iota\ \nu\epsilon\tau\epsilon\tau\alpha\iota$ ). Eine jüngere Weise der Darstellung beruht aber auf der Bezeichnung eines Schmetterlings durch  $\psi\upsilon\chi\eta$  schon bei Aristoteles und folgenden (s. Wörterb., wahrscheinlich die Motte), wie auch im Lateinischen durch *animula*: einer Bezeichnung, wobei die Raupe und Puppe als die Hülle und der Körper des Schmetterlings gilt, nach derselben Reflexion, wie wenn wir die dünnen Flocken in der Gänsefeder die „Seele“ nennen. Dafs philosophische Betrachtungen bei der Geburt dieser künstlerischen Gestaltung im alexandrinischen Zeitalter mitwirkten, wird sich kaum abweisen lassen, wer aber zuerst das Mädchen mit Schmetterlingsflügeln dem geflügelten Eros gesellte, ist unbekannt. (Ein Vasenbild in Arch. Ztg. 1869 Taf. 15 ist offenbar gefälscht; s. das. S. 116). Wir finden Psyche als Menschenseele auf dem Prometheusarkophage oben Abb. 1568 mit Eros gruppiert, zugleich aber auch als Schmetterling von Athens dem Körper des Menschen angenähert, um die Belebung auszuwirken. (Der Schmetterling bei Skeletten oder Totenköpfen kommt nur auf sehr zweifelhaften Denkmälern vor.) Das ganze Treiben des Eros mit Psyche entwickelt sich nun aus dem den Griechen wie allen späteren Kulturvölkern geläufigen Gedanken, dafs der Liebesgott wie der Beseliger, so auch der Qualer der menschlichen Seele ist. Die Knabengestalt des Eros aber und seine Attribute kamen dabei den Künstlern zu Hilfe. „Dafs die Nachtfalter dem Lichte zufliegen und an ihm sich verbrennen, was man so oft zu beobachten Gelegenheit hatte (Aelian. H. A. XII, 8; Zenob. prov. V, 79), führte sehr natürlich die Darstellung herbei, dafs Psyche durch die Fackel des Eros verbrannt wird, welche denn in verschiedenem Sinne ausgeführt und modifiziert ist. Wir sehen auf Kunstwerken, wie Eros den Schmetterling bald mit Fackel und Bogen verfolgt, bald ihn mit einem Netze oder einer Leimrute zu fangen sucht. Wiederum steht er ruhig da und hat den bereits gefangenen Schmetterling in der auf den Rücken gehaltenen Hand, oder steht an







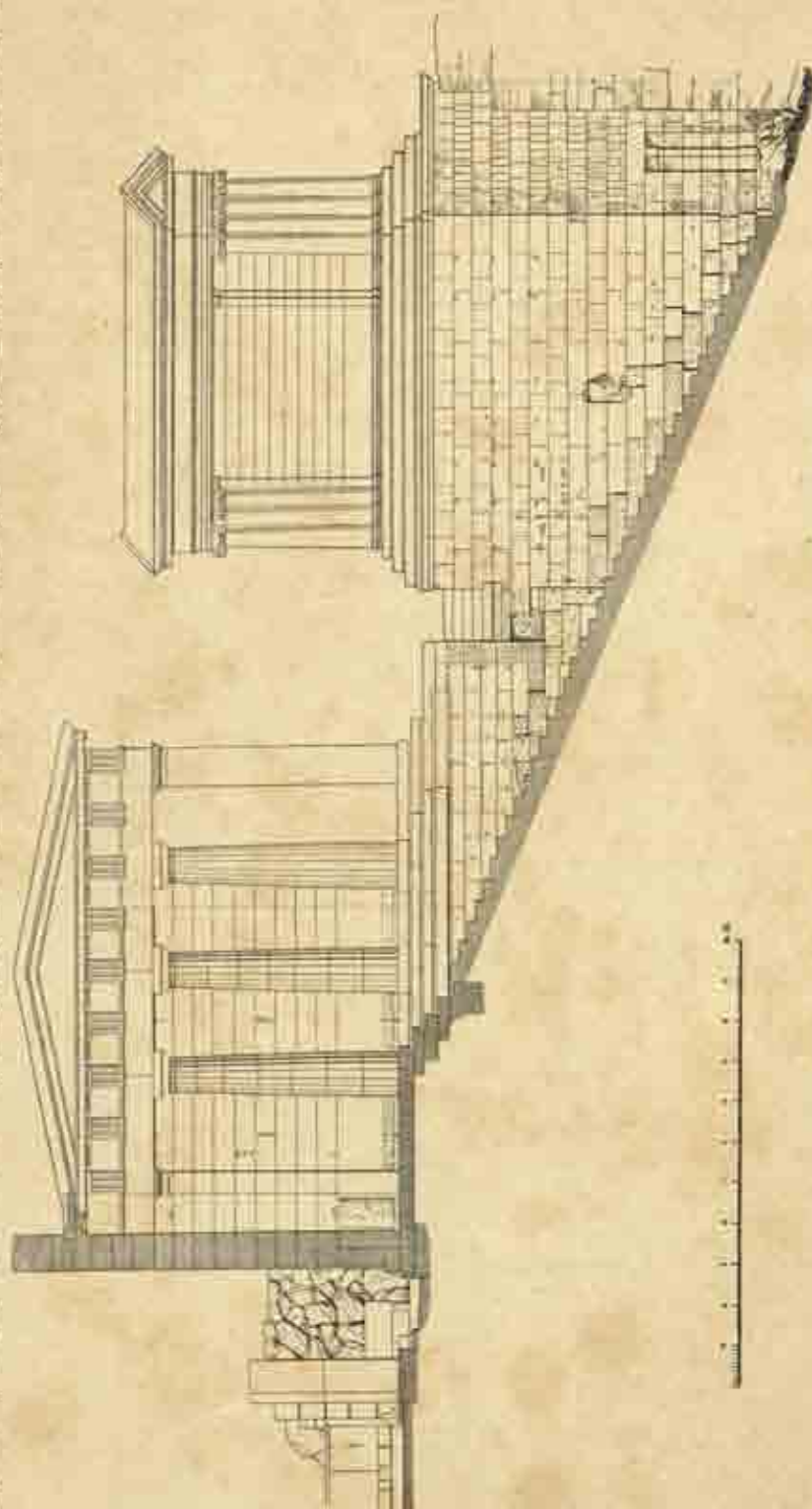
das Gemüths der Propyläen und der Ausgänge zur Meer von Athen. (In Seite 1414.)





des M. Vipsanius Agrippa errichteten Denkmals. Auch dies liegt nicht in der Richtung der Treppe; seine Lage paßt zu alteren, auf dem Felsboden noch jetzt künstlichen Mauerzügen; also auch dies Monument ist älter als die Treppe. Dagegen stehen mit ihr in Zusammenhang ganz links die dunkler als das übrige schraffierten turmförmigen, nach Osten offenen Vorbauten, die den Zugang zur Treppe rechts und links flankieren. Die dieselben östlich abschließende Mauer mit einem Thor in der Mitte ist das sog. Benlésche Thor, in fränkischer Zeit aus alten Werkstücken hergestellt, wie neuere Untersuchungen gelehrt haben, besonders aus dem 319 v. Chr. errichteten choragischen Denkmal des Nikias (Mittl. Ath. Inst. X (1885), 219 ff. W. Dörpfeld), das möglicherweise ursprünglich an der Südseite der Burg unmittelbar unter dem Niketempel und dem Südfügel der Propyläen seinen Platz hatte. Von der römischen Marmortreppe ist ein Stück des oberen Teils an dem Nikespyrgos in neuerer Zeit (nicht ganz richtig) wieder hergestellt.

Großartig und achtunggebietend ist der Hallenbau, der den östlichen Abschluß dieses majestätischen Aufganges bildete, schon in seinen Größenverhältnissen. In einer Breite von 45 m, einer Länge von 31 m erheben sich die jetzt noch stolzen Trümmer des mächtigen Baues. Die Gesamtanlage charakterisiert Bohn, dessen sorgfältige Untersuchungen für alle weitere Forschung grund-



1970. Aufsicht der Propyläen und des Niketempels, von Norden gesehen. (Zu Seite 1414.)



legend sind und in den meisten Fragen als abschließend gelten können, mit folgenden Worten: »Zwischen zwei im Norden und namentlich im Süden stärker vorspringenden Felskuppen führte eine Terrassenanlage zu einem durch die nötigen Substruktionen hergerichteten Plateau. Ein durch vier Stufen emporgehobenes Vestibül vernahm eine große Anzahl Eintretender zu fassen, während umlaufende Sitzbänke zum Ausruhen einluden. Sechs dorische Säulen bilden seine Front, beiderseits ist es von Mauern geschlossen. Zwei Reihen schlanker ionischer Stützen, die in ihren charakteristischen Kapitalen den Kommenden den Weg weisen, teilen den mittleren Durchgang von den Seitenschiffen ab. Hoch spannt sich darüber die Felderdecke aus weißem Marmor (Paus. I, 22, 4). Entsprechend den fünf Interkolumnien des Hexastyls öffnet sich die wiederum durch fünf Stufen gehobene Abschlusswand, der eigentliche Kern des Baues, in fünf Thoren; das mittlere gewaltig breit und hoch, beiderseits von je zwei kleineren flankiert. Östlich davor (also innerhalb des eigentlichen Eingangs) liegt eine abermals sechs säulige Halle, aber von geringerer Tiefe. Und trat man durch sie hinaus auf das Burgplateau, so zeigten sich die Hauptheiligtümer der Burg in ihrer ganzen Schönheit, gerade von diesem Standpunkt aus sich höchst vorteilhaft präsentierend: in der Mitte die mächtige Statue der Athens Promachos, links das Erechtheion, rechts das Parthenon. Von hier aus teilte sich der Weg. — Die vorerwähnten Felvorsprünge wurden durch Flügelbauten gekrönt, die, mit dem Mittelbau verbunden, sich in ihren kleineren Verhältnissen jenem harmonisch unterordneten; der nördliche vollständig ausklingend, ein durch Thür und Fenster erleuchtetes Gemach mit einer Halle davor; der südliche nur ein Raum, durch ältere Reste und sonstige Bedingungen in seiner Entwicklung beschränkt.« »Das Ganze ist aus dem weißschimmernden Marmor des Pentelikon errichtet; aber in einer Mäselung, die von vollendetem Kunststein zeugt, war die Plastik an den Propyläen selbst vollständig vermieden; sie sollten durch einfache Großartigkeit nur vorbereiten auf die Kunstwerke der Burg.

Nicht genug weiß der Architekt neben der meisterhaft geschickten Terrainbenutzung zweierlei zu rühmen: die Genialität der Erfindung und die Kühnheit der Konstruktion. »Es war nicht eine schematische Verwendung der überlieferten Tempelformen, sondern mit kühnem Geist wurde die Formensprache der Antike in freier selbständiger Komposition zu einer neuen Idee bürgerlicher Baukunst verwertet und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Andererseits sind die schlanken Verhältnisse der Säulen, die Weiträumigkeit der Interkolumnien, die Spannung der Architrave und noch mehr der Felderdecke eine Leistung, wie

sie in dieser Ansehnung nicht zum zweiten Mal im Altertum vorkommt: war doch ἀεὶς προπόλειος sprichwörtlich geworden.

So war das herrliche Bauwerk, welches nach Vollendung des Parthenon in den Jahren 437—432 entstand (s. John Michaelis, Pausanias descriptio arcis Athen. 1880 S. 4), ein glänzendes Zeugnis ebensowohl für den ausgebildeten Geschmack und die hochsinnigen Bestrebungen des Perikleischen Zeitalters, wie für die hervorragende Bedeutung des Meisters Mnesikles.

Die Verdienste des letzteren erscheinen uns in noch hellerem Lichte, seit wir durch W. Dörpfelds scharfsinnige und durch die Einfachheit der Lösung überraschend einleuchtende Darlegungen vor kurzem erfahren haben, wie weit das wirklich Ausgeführte hinter der Absicht des Baumeisters zurückgeblieben, wie viel großartiger und harmonischer sein ursprünglicher Entwurf gewesen ist.

Schon S. 201 ist darauf hingewiesen, daß dem Mnesikleischen Bau ein älterer Thorbau voranging, sei es aus der Zeit der Peisistratiden, sei es aus der des Kimon: ein Thorbau, der anders, mehr nach Südwesten orientiert war. Unsere Abb. 1569 zeigt südlich von den Propyläen des Mnesikles die an genannter Stelle erwähnte alte Stützmauer und die südliche Ante jenes Thores (beide dunkel schraffiert; auch auf Abb. 1570 erscheinen links beide Teile), ferner im mittleren Durchgang der Propyläen die entsprechenden Spuren. Es mußte demnach der ältere Weg etwa auf die Ecke zwischen Mittelbau und Südflügel zuführen und sich von dort nach Nordosten dem Thore zuwenden. Es leuchtet ein, wie groß unter solchen Umständen die fortifikatorische Bedeutung der vorgeschobenen Nikebastion sein mußte. Zur Zeit des Perikles brauchte man auf die Erfordernisse einer erfolgreichen Burgverteidigung keinerlei Rücksicht mehr zu nehmen, und so hat denn auch Mnesikles seinen Plan ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten entworfen. Es galt, die ganze Breite des westlichen Zuganges zur oberen Burgfläche mit einem einheitlichen prächtigen Bauwerk zu schmücken, das mit den übrigen Kunstwerken der Burg den Vergleich aushalten könne und einen würdigen Eintritt gewähre in den heiligen Bezirk der Göttin Athene. So ward von Mnesikles die Richtung des Zuganges verändert und die Achse des Thorbaues so gelegt, daß von beiden Seiten des Mittelbaues anschließende Hallen bis zum Abstarz des Burgfelsens in gleicher Länge sich ausdehnen konnten. Am westlichen Anfang war auf dem südlichen Felvorsprung eine dem Nordflügel in den Massen genau entsprechende Südhalle geplant. Der Grundriß lehrt, daß der ausgeführte Südflügel im Vergleich zum Nordflügel ein kleinliches, verkümmertes Aussehen erhalten hat. Der Beweis ist



eine Säule gelehnt, und hält an einen Faden gebunden den Schmetterling hinter sich. Aber er spannt die Schmetterlinge auch vor den Wagen, er pflegt mit ihnen, er betat sie mit einem Hunde. Zu der häufigen Vorstellung, wo er den Schmetterling über seine Fackel hält, um ihn zu zengen, vergleicht man das Epigramm Anth. Pal. V, 57: τὴν πρὸς νηχόμενῃ ψυχὴν ὡς πολλὰ καὶ φεύει, ἔρως κἀντὶ, οὐχέτι, ἔχει πτόροας. Bedeutsam als feines Gedankenspiel ist die Vorstellung eines berühmten Marmorkraters im Palast Chigi, dessen hierher gehöriger Teil nach Zoega, Abhandlungen Taf. V, 13 hier in Abb. 1575. Die sinnige Deutung Jahns lautet: »Eros steht auf einer niedrigen Basis, an welche die Fackel angelehnt ist; er hält mit der Rechten den Schmetterling über

λουσιν; vgl. Anth. Pal. XII, 140, 141), diese auch den Unglücklichen und Verschnäheten mit Mut und Trost zu erfüllen. Daher sind beide auch mit Recht da zugegen, wo die Qual, welche die Seele durch die Liebe zu erdulden hat, als eine Handlung des Eros dargestellt wird. Daß aber Eros, der so oft als ein übermütiger, schadenfroher Peiniger dargestellt wird, hier selbst trauert, kann nicht befremden, weil er, obgleich als der Urheber des Zustandes betrachtet, in welchem die liebende Seele sich befindet, doch auch diesen Zustand selbst repräsentiert, selbst also von ihm ergriffen gedacht wird. Andere glauben in der Vorstellung »Prüfungen der Seele« zu sehen. Kreuzer ist der Ansicht, daß das Bild des die Seele läuternden Eros aus der alten Mysterienlehre von



1575. Eros die Seele peinigend, zwischen »Strafgöttin« und »Hoffnung«.

die Flamme, und wendet sich weinend ab, indem er mit der Linken die Thränen sich abwischt. Ihm zur Rechten steht Nemesis, den Apfelzweig in der Linken haltend, der rechte Arm ist im Ellbogen im spitzen Winkel gebogen, und mit der Hand lüftet sie den Busen ihres Gewandes. Auf der andern Seite steht Elpis, in der erhobenen Rechten die Blume haltend (eine Granatblüte), die gesenkte Linke hält einen Zweig und es ist deshalb nicht ganz klar, ob sie ihr Gewand aufhebt. Beide Göttinnen werden auch sonst verbunden (z. B. in dem Epigramme Anth. Pal. IX, 146: Ἐλπίδα καὶ Νέμειν εὐνοῦς παρὰ βωμόν ἔτευξε: τὴν μὲν ἐν ἑλπίδι, τὴν δ' ἐν ἄρῃ ἔχου), namentlich in der Liebe walten beide mächtig, jene das Überschreiten des Maßes, namentlich in dem seiner Schönheit sich bewußten Übermut oder in übertriebener Strenge, zu strafen (Paus. I, 33, 3: ἐνὶ αἰνέσειν γὰρ τὴν θεὸν μάλα ἐν τοῖς ἐρῶν ἐπέ-

Eros und Psyche entlehnt und erst später zu einem bloßen Dichterbilde von den Qualen der Liebe ausgeprägt worden sei. Wenn hierfür jeder Beweis fehlt, so läßt sich andererseits doch auch nicht leugnen, daß manche Darstellungen des gequälten Schmetterlings mit bacchischem und sonstigem Beiwerk vermengt auf Grabmalern und Sarkophagen als rein erotisch zu deuten auch Jahns Bemühungen noch nicht gelungen ist (z. B. Wieseler, Alte Denkm. II, 669. 671).

Ein gewisser Anschluß an die Erzählung bei Apulejus findet, abgesehen von einigen Gemmen, nur bei einem Sarkophagdeckel (mit mehreren Repliken, abgeb. Arch. Ztg. 1869 Taf. 16) statt, wo drei Szenen des Märchens mit künstlerisch empfindener Modifikation dargestellt sind: in der Mitte die Vereinigung der Liebenden vor Zeus zwischen Athena und Hera, rechts der Besuch der Aphrodite bei



Demeter und die Abweisung der Psycho, links die Erhebung der Psycho in den Himmel durch einen bärtigen Riesen (Giganten). Psycho und Amor sind flügellos.



1576 Eros und Psycho.

Wenn Psyche in Gestalt eines jungen Mädchens mit Schmetterlingsflügeln erscheint, ergeben sich ganz neue und schön ersonnene Kunstinotive. Vor allem wird ihre Vereinigung mit Eros zu selbigen Liebes-

glück ein Gegenstand der Darstellung, von dessen Beliebtheit zahlreiche Denkmäler zeugen. Wir geben die berühmte capitolinische Gruppe in Abb. 1576 nach Photographie. Ein Gruppe von der zartesten, geistvollsten Erfindung stellt Eros und Psyche in inniger Umarmung vor. Beide sind sehr jugendlich, fast noch auf der Grenze des Kindesalters gefaßt, die geschlechtliche Entwicklung mehr angedeutet als ausgebildet, und dadurch das sinnliche Element dem geistigen untergeordnet, ohne der Wärme Eintrag zu thun. Mit inniger Zärtlichkeit halten sie sich umschlungen und mit heifser Sehnsucht streben sie sich im Kusse zu vereinigen, aber dies ist allein der Ausdruck und zwar der völlige Ausdruck ihrer geistigen Vereinigung — keine Ahnung eines sinnlicheren Genusses regt sich in ihnen, daher der reine, edle Charakter dieser Gruppe (Jahn). Aufser dem capitolinischen Exemplar zählt Jahn noch 8 bis 9 Wiederholungen, welche jedoch ebenso wie dieses selbst nicht nur stark ergänzt sind, sondern auch in der Ausführung der schönen Konzeption des Künstlers wenig entsprechen. (Eine infolge Marmorgruppe, in Argos gefunden, mit wohl erhaltenen Flügeln, publiziert *Revue archéol.* 1875 pl. XXII. Zwei Terrakotten, ganz abweichend, mit leidenschaftlich erotischem Aufzuge, bei Lützow, *Münchener Ant.* Taf. 22. Das älteste erhaltene Bild wahrscheinlich die Spiegelzeichnung bei Wieseler II, 680.) Das capitolinische Exemplar ermangelt der (Vogel-) Flügel (die sich aber auf einer sehr schönen und ganz ähnlichen Terrakotte aus Ephesos, abgeh. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 135 und auf einer bronzenen Spiegelkapsel, *Arch. Ztg.* 1884 Taf. I finden); es diente wahrscheinlich einem Grabmale, wie man auch aus den wenig idealen, fast porträthaften Zügen des Eros schließen will. Bezüglich des Künstlers weist uns der idyllische Charakter des Ganzen in die alexandrinische Epoche; näheres läßt sich nicht bestimmen; aber seine Erfindung wird bis in die christliche Zeit hinein als Spielzeug (so die kleinen pompejanischen Terrakotten bei von Rhoden Taf. 43, 3 mit S. 54), ferner zur Verzierung von mancherlei Geräthen, Schmuckstücken, Ringen, Trinkgläsern, also vielfach wohl Liebesgaben, angewandt, besonders häufig auch auf Sarkophagen, um den Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens ein ideales Gepräge zu verleihen. Die Beziehung auf einen beglückten Ehebund liegt oftmals hier zu Tage, z. B. wenn das genannte Paar als Seitenstück zu Aphrodite und Ares, zu Mars und Iulia gestellt wird (Rochette, *Mon. inéd.* 7, 2); die Trennung der Gatten durch den Tod wird auf einem andern (Gerhards, *Ant. Bildw.* 36) greifbar angedeutet, indem Psyche den Eros zu umarmen sucht, während er sich schon abwendet und mit einer Hand abwehrt, in der andern eine gesenkte Fackel hält. Auf dem schon erwähnten Prometheussarkophage (Abb. 1568)

trauert Eros mit gesenkter Fackel über dem Leichnam, welchem der Schmetterling entsteigt; zugleich aber entführt auch daneben Hermes Psychopompos die mädchenhaft gebildete Psyche; eine Häufung der Allegorie und des Symbols, welche dem Geschmacke des späten Zeitalters zusagte. Eros weckt mit seinem Kusse das schlummernde Leben der Seele, und wie die Liebe der edelste, mächtigste Trieb ist, welcher alle Kräfte der Seele erregt, so wird Eros in seiner Vereinigung mit Psyche das Symbol des geistigen Lebens in glücklicher Entfaltung seiner Kräfte. Ist aber Psyche ihm entführt, so trauert er um ihren Verlust, er senkt die Fackel, die er einst gegen sie richtete, und durch diese Beziehung auf die ihm entrissene Psyche wird er zum Todesgott. (Ganz anders Gerhard, *Prodromus* S. 246 ff., welcher etwa so erklärt: Das Urbild der Menschenseele hatte seinen Kunstausdruck in einer jungfräulichen Psyche mit Schmetterlingsflügeln gefunden, als deren Körper das häßliche Gehäuse, die Raupe, galt; jene mythische Gestalt wird allmählich zum gleichgeltenden Ausdruck für jede individuelle Seele. Ebenso lag der bildenden Kunst die Folgerung nahe, in dem liebenden Gefährten der urbildlichen Psyche, dem geflügelten Liebesgott, als dem Urquell alles geistigen Menschenlebens, den entsprechenden Genius des Individuums zu erkennen.) — Eine förmliche Vermählung des Eros mit Psyche findet man auf einem geschnittenen Steine sehr zierlich, fast spielend dargestellt (Wieseler II, 683); jedoch gilt die etwas befremdliche Scene jetzt für modern gefälscht (Brunn, *Kunstlergesch.* II, 635). Nach Art griechischer Vasenbilder auf einer Kline beim Mahle gelagert und umgeben von dienenden Flügelknaben und Schmetterlingsmädchen findet sich das Paar auf einem Relief (Millin, *G. M.* 45, 199). — Häufiger als die Scenen des Glückes sind die der Peinigung. Mehrmals sitzt Psyche trauernd einsam auf Felsen, ein Bild der Liebestrainer. In einer schönen Gruppe im Louvre (Wieseler II, 688) kniet Psycho ganz bekleidet zur Seite des Eros. Flehend richtet sie das Haupt zu ihm empor und legt betauernd die rechte Hand auf ihre Brust. Eros steht als Jüngling ganz nackt da — sein Gewand liegt daneben auf einer Stütze — und neigt nur ein wenig das Haupt zu ihr. Seine Arme sind neu, daher die Situation nicht ganz verständlich ist. Auf einer Münze von Nikomedeia (Wieseler I, 404) liegt sie ihm zu Füßen und will seine Kniee umfassen, während er mit der Rechten eine abweisende Bewegung macht und mit der Linken sie ins Haar faßt. Niedergetreten von ihm und am Haare gezerzt sehen wir sie, hingsunken und mit der Fackel bedroht auf einer Gemme (Wieseler II, 685). Aus einer Gruppe ähnlich der eben angeführten im Louvre scheint auch die mehrmals wiederholte Statue der schreckhaft gebeugten und demütig flehenden Psyche zu stammen, welche wir

nach Clarac pl. 654, 1500 A. (auf dem Capitol befindlich) hier in Abb. 1577 geben. In einer fast knienden Stellung, als erliege sie unter dem Drucke ihrer Leiden, wendet sie schmerzlich flehend das Haupt hinauf zu ihrem Peiniger, indem sie die Rechte auf die Brust legt und die Linke (hier falsch restauriert) bittend emporstreckt. Da eine dieser Statuen zugleich mit der berühmten Niobegruppe gefunden ist, so betrachtete man sie lange Zeit als eine Niobide; doch sind die Flügel an allen Exemplaren wenigstens teilweise erhalten und haben auf die richtige Deutung



1577. Psyche zur Schonung flehend.

geführt. Auch die Vermutung Welckers, daß aus einer Niobide schon im Altertum dieses Bild der Psyche erst nachträglich gemacht sei, ist zwar geistreich, jedoch nicht zu erhärten. Daß aber Psyche hier von der Aphrodite gezeichnet gedacht werde, wie in der Erzählung des Apulejus, empfiehlt sich deshalb weniger, weil die Kunstwerke überall jenem Schriftsteller nicht folgen, sondern nur Eros selbst als Peiniger kennen. Ein kleines Bruchstück einer andern Gruppe zeigt ferner, wie Eros der am Boden liegenden Psyche, die einen Kranz hält, den Fuß auf die Brust setzt (Wieseler II, 686). Am ausführlichsten aber stellt die Peinigung ein pompejanisches Gemälde dar (Wieseler II, 691), wo Psyche mit entbloßtem Oberleibe gefesselt sitzt und während ein



Eros sie noch festhält, von einem andern mit der Fackel auf der Brust gebrannt wird. Eine zweite Fackel stößt der Peiniger mit der andern Hand auf die Erde, um sie anzufachen und zur Abwechslung zu gebrauchen. Ein dritter Eros gießt von oben Wasser oder Öl in die Wunde, wie man meint, um den Schmerz zu verstärken. Hinter der Gequälten steht Nemesis (wie oben Abb. 1575), vor ihr in einiger Entfernung eine andre Frau, welche wohl nur Elpis (wie dort) sein kann, jedoch aus Versehen des Malers ein fremdartiges Attribut (Blattfächer anstatt Blume?) erhalten hat. Übrigens vergleiche man zu diesem ganzen Kreise die Epigramme des Meleagros, Anth. Pal. XII, 80 u. 132. — Eigentümlich ist es, daß oft auch umgekehrt dieselben Qualereien durch Psyche an Eros vollzogen werden. Auf manchen Gemälden wird Psyche von Eros gefesselt (an eine Säule, einen Baum, Annali 1864 tav. J); aber auch umgekehrt kommt die Fesselung des Eros durch Psyche vor, namentlich wird jedes von dem andern in einer Fußfessel gefangen. Sie bindet ihn an eine Säule, auf welcher der Griff der Nemesis sitzt, oder Eros muß gefesselt mit dem Kunst arbeiten. Auch Psyche muß dem Geliebten auf dieselbe Weise dienstbar sein (Wieseler II, 689); er fährt sogar auf einem mit zwei Psychen bespannten Wagen (ebdas II, 690). Kurz, bald ist Eros, bald auch Psyche siegreich in diesem Liebesspiel. Auf einem kleinen Sarkophage (Wieseler II, 694) steht sogar Eros auf einer Basis und wird gebunden, während Psyche Kocher und Bogen vor seinem Auge mit der Fackel in Brand steckt; andre Erosen, seine Gespielen, stehen und sitzen weinend umher. Vgl. Anthol. Pal. V, 179; Jahn, Sachs. Berichte 1851 S. 153—179, der daselbst auch pompejanische Gemälde erörtert, die schon eine höchst sinnliche Welt von Erosen und Psychen vorführen.

Denn zuletzt hat allerdings die Kunst auch in manchen Darstellungen fast ganz den an Grunde liegenden Gedanken verlassen; sie geht ins Tändeln über, wie schon bei der Vervielfältigung der Psychen, die der Mehrzahl der Erosen parallel läuft. Eine Dresdener Gruppe (Wieseler II, 684), wo Aphrodite ruhig sitzend die neben ihrem Schoße hockende kaum fünfjährige Psyche mit einem hingehaltenen Apfel reizt und der gleichaltrige Eros ihr wie seinem Schwesterchen behülflich sein will, mutet uns durchaus als Genrebild an (vgl. auch Welcker, Alte Denkm. I, 422). Mit Eros wird Psyche auch Teilnehmerin des bacchischen Thiasos (vgl. oben S. 501 f.). Die Psychen flechten mit den Erosen Blumengewinde und tragen Blumenkörbe auf Wandgemälden. Psyche trägt die Attribute anderer Göttinnen, auch mit Eros zusammen Apollons Leier oder den Krater des Dionysos. Erosen und Psychen in der Mehrzahl feiern bacchische Gelage auf pompejanischen Gemälden (Mus. Borb.

XV, 45—47). Vollständig an die Parodie grenzt aber eine Sarkophagdarstellung mit der Heimbringung der Leiche Hektors durch Erosen, wobei Andromache die Flügel der Psyche führt (Wieseler II, 701). Ebenso stellt sie die schlafende Ariadne vor, ihr Geliebter den Dionysos (ebdas S. 700) u. a. m. Auch zum bloßen Schmuck dienen die Psychefflügel schon einer pompejanischen Tänzerin. Zuletzt finden wir beide Figuren Blumenschalen haltend und in hermenartiger Bildung als Tischfüße verwendet, Arch. Ztg. 1862 Taf. 158. — (Die verstümmelte Statue in Neapel, herkömmlich Psyche genannt, wird jetzt meist für eine Aphrodite genommen; doch weist Kekulé, Annali. 1864 S. 145 aus der Übereinstimmung mit Gemmen nach, daß sie auch eine mit den Händen auf den Rücken an eine Säule gefesselte Psyche sein könne.) Zuweilen scheint Psyche auch ohne Flügel gebildet zu sein (Nuova memoria p. 342 ff.). Große Sammlung von Denkmälern bei Stephani, Comptes rendus 1877 p. 55—219. [Bm.]

### Puppen u. Kinderspielzeug.

**Pygmalen.** Das ellengroße Zwergvolk der Pygmalen lernen wir zuerst aus dem homerischen Vergleiche (Iliad. F 3 ff.) kennen, wo es am Okeanos um die Saaten mit den Kranichen streitet, welche im Winter nach wärmeren Ländern ziehen. Man fand diese »Däumlinge« (wörtlich »Faustgroße« von πυγμή) späterhin in Indien und namentlich in Ägypten, weil dort eben die Kraniche zu überwintern pflegen, weshalb auch ihr Kampf an der Basis der Kolossalstatue des Nil (s. Art.) in Relief dargestellt ist. Das schernhafte Märchen bot der Kunst Anlaß zu burlesken Bildungen, von denen Jahn, Arch. Beitr. 418 ff. und Stephani, Comptes rendus 1865 p. 119 ff. ausführlich handeln. Auf den plumpen Vasen von Volterra und den feineren campanischen sehen wir diese Zwerge mit großem Kopfe, adlerartig gekrümmter oder negerartig geplätzter Nase, schiefen Beinen und gewaltigem Phallos gegen die langgeschnäbelten Kraniche mit Lanzen oder Harpen und mit verschiedenem Erfolge kämpfen. Ein Trinkhorn, welches als Kalbshorn gebildet ist (Abb. 5 des Supplements nach Jahn u. a. O. Taf. XII, I) zeigt einen Pygmalen, der die Keule erhoben hat, um den vernichtenden Schlag gegen den mit gespreizten Flügeln dastehenden Kranich zu föhren, und einen andern, der seinen Gegner schon niedergestreckt hat und ihm in ähnlicher Stellung den Rest zu geben im Begriff ist.

Ein anderes Trinkhorn (Abb. 6 des Supplements nach Jahn u. a. O. Taf. II, I) führt den Pygmalen ganz freistehend als Basis des Gefäßes vor. Der nackte, altliche Zwerg ist hier kahlköpfig gebildet; er schleppt mit Anstrengung einen erlegten Kranich auf dem Rücken her. Die Durchmusterung der zahlreichen Bilder namentlich auch auf Gemmen,



läßt erkennen, wie mannigfaltig und sinnreich die Künstler in Erfindung und Zusammenstellung solcher heiteren Kämpfergruppen waren. Ein Wandgemälde aus Pompeji (Zahn II, 30) stellt ebenso wie der Streif am Fuße der Françoisvase (s. Art. »Thetis«) eine vollständige Geronouachie mit allerlei Einzelszenen vor, welche an die Kämpfe der Ilias erinnern, wie andre Bilder an die des Herakles, den man ja selbst mit diesen Zwergwesen in scherzhafte Verbindung setzte. Philostr. Imag. II, 22 beschreibt ein Gemälde dieser Art. Auf späteren Gemmen erscheinen sie zuweilen ohne Mißbildung in heroischer Bewaffnung; auf Wandgemälden hinwiederum auch als rein komische Figuren (gleich den Eroten) in allerlei Beschäftigungen des täglichen Lebens. Vgl. auch Overbeck, Pompeji S. 583 f. [Bm]

**Pythagoras.** I. Der Philosoph von Samos. Von einer Statue desselben in Konstantinopel sagt Christodorus vephr. 121: ἐν Ὀλύμπῳ ἐκδίδειν ἐδόκει — πλεμπόρην νοστήσαι μεληδόων' ὡς γὰρ οὗτο, οὐρανὸν ὄψαντοισιν ἐκέρπει μόνον ὀνυμῶς, woraus sich allenfalls schließen läßt, daß er mit gen Himmel gerichteten Blicken dargestellt war. Nach Martial IX, 47, 4 (*praependit Samia nec tibi barba minor*) scheint es, daß ein langer Bart für seine Bilder charakteristisch war. Da jedoch nach seiner Lebenszeit und dem sagenhaften Dunkel seiner Schicksale nicht anzunehmen ist, daß eigentliche Porträts von ihm existierten,



1578

so wird auch das Bild auf dem Revers einer samischen Münze unter Kaiser Decius (Abb. 1578, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 17, 1) nur als ein ideales anzufassen sein. Der Philosoph sitzt halbhekleidet (da, in der Linken ein Scepter haltend, mit der Rechten an einem Globus demonstrierend. Da eine Kontorniatmünze und ein geschnittener Stein (Visconti ebdas. 2, 3) dieselbe Haltung und Bekleidung (der Kontorniat auch das Beiwerk) wiedergaben, so ist vielleicht auf eine von der Vaterstadt ihm gesetzte Ehrenstatue zu schließen. Vgl. auch Ballots Zeitschr. IX, 121. [Bm]

II. Der Bildhauer. Er scheint den samischen Kolonisten angehört zu haben, welche Olymp. 71 während der Herrschaft des Anaxilaos nach Rhegion gekommen sind; dadurch erklärt es sich, daß er in

der erhaltenen Künstlerinschrift (s. unten) Samier, bei Pausanias stets Rheginer genannt wird, während Plinius XXXIV, 59 und 60 und ebenso Diogenes Laert. VIII, 46 den Samier Pythagoras und den Rheginer irrigerweise für zwei verschiedene Bildhauer gehalten haben. Pythagoras Thätigkeit gehört, soweit unsere Überlieferung dieselbe übersehen läßt, durchaus den Westgriechen an. Vorzugsweise arbeitete er Siegerstatuen für die großen Festorte, aus deren Zahl Pausanias sieben in Olympia aufgestellte, Plinius XXXIV, 59 eine in Delphi befindliche erwähnt, und gehörte zu den bedeutendsten Künstlern vor Pheidias, dessen älterer Zeitgenosse er noch gewesen ist. Wenn für die von Pausanias VI, 6 besonders gerühmte ikonische Statue des epizephyrischen Lokros Euthymos, der Olymp. 72, 73 und 74 im Faustkampf gesiegt hatte, bei den Ausgrabungen in der Altis südlich von der Basis des Stiers der Eretrier sich der marmorne Basisblock mit Weihinschrift und Künstlerinschrift gefunden hat, letztere (Rühl, Inscr. Graecae antiquissimae n. 388, Lowy, Inschriften griech. Bildhauer N. 23) in der Form ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΡΩΙΗΣΕΝ, wogegen auf einem andern Inschriftfragment desselben Fundorts (Inscr. gr. ant. n. 388a, Lowy N. 24) in der älteren Weise: ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ . . . ΕΡΩΙΕ geschrieben ist, sind dies auch die einzigen direkten Zeugnisse, welche von seiner Thätigkeit uns überkommen sind. Die auf dem Didrachmon von Kroton oben S. 956 unter Abb. 1124 abgebildete Darstellung des Apollon im Kampfe wider die Pythonschlange wird seit R. Rochette und O. Müller mit Wahrscheinlichkeit auf die bei Plinius XXXIV, 59 (*Apollinem serpentemque una sagittis configit*) erwähnte Gruppe zurückgeführt, um immer wieder von neuem angezweifelt zu werden (die Literatur am vollständigsten bei Schreiber; Apollon Pythoktonos S. 68). Gleichwohl wird daran festzuhalten sein, und zwar muß, wie O. Jahn (Entführung der Europa, Denkschr. der Wiener Akad. XIX, 10 Anm. 5) erkannt hat, der Dreifuß, obwohl sonst für sich allein Münzbild von Kroton, hier als Teil der Gruppe des Pythagoras angesehen werden, der damit einerseits die Lokalität des Kampfes bezeichnet, anderseits in entsprechender Weise erreicht, daß der Bogenschütze und sein Ziel, der aufgerichtete mächtige Drachenleib nicht unmittelbar nebeneinander zu stehen kommen. Immerhin wird uns diese Darstellung von des Pythagoras Kunstweise nur eine sehr ungefähre Vorstellung geben können, denn das Münzbild stammt aus einer Zeit, wo die Kunst schon erheblich vorgeschritten war. Einen älteren Kunststil aber zu kopieren, können wir von einem Stempelachneider, der am Ende des 5. Jahrhunderts arbeitet, am wenigsten erwarten: so trägt denn auch der in eigentümlich gedrungener Weise behandelte Apollon einen



Kopf, welcher durchaus dem Apollokopf entspricht, der mit dem vollen in den Rücken herabwallenden Lockenhaar aus auf gleichseitigem Dreiecken von Kroton begegnet (z. B. Friedländer-Sallet, Das königl. Münzkab. N. 160, weniger reich als der dort abgebildete N. 759). In der Stellung des Python folgen die erhaltenen Münzen mit dieser Darstellung mehrfache Varianten. Somit wird man sich daran genügen lassen müssen, daß uns der Gesamtteindruck, welchen in der Haltung des Gottes als Regenschützer und namentlich im Aufbau des Schlangenkörpers die Gruppe des Pythagoras gemacht hat, wiedergegeben ist, wiewohl darf man aber von Münzen dieser Zeit

auch nicht verlangen. Aufsehend, schon wegen des Aufbaus der Schlange, war ein solches Bildwerk natürlich nur in Erz, dem Material, in welchem Pythagoras vorzugsweise, wenn nicht gar alle seine Arbeiten hergestellt hat. Die mehrfach gemachten Versuche, den Philoktet des Pythagoras auf Gemmen nachzuweisen, wofür Overbeck, Geschichte der Plastik, 3. Aufl. I, 386 zu vergleichen ist (s. auch oben S. 1337 mit Abb. 1482), oder gar einen der Athletenköpfe des Pythagoras in Kopien unter den erhaltenen Denkmälern nachzuweisen, haben bisher noch wenig Erfolg gehabt. [W]



5









*"A book that is shut is but a block"*

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA  
Department of Archaeology  
NEW DELHI.

Please help us to keep the book  
clean and moving.

---

S. E. 1. 88. N. 02146